



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS,
LITERARIOS Y DE LA CULTURA**

**DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO
HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA**

GEOCORPORALIDAD Y RELIGIOSIDAD EN EL METAL EXTREMO

NÓRDICO, LATINOAMERICANO Y ECUATORIANO: simbolismos, globalización, satanismo, paganismo y ancestralidad. Casos de estudio: Bathory (Suecia), Immortal (Noruega), Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Yana Raymi (Perú), Grimorium Verum, Vomitorium y Curare (Ecuador).

Tesis para optar por el título de Doctor.

Doctorando: Freddy Ayala Plazarte

Director: Dr. José Luis Carles

Período: octubre 2015- octubre 2020.

Agradecimientos.

A mi madre y familia.

A mis amigo/as, con quienes conocí el metal extremo en lejanas geografías, mientras las ideas se perdían sonoramente como bruma.

A los maestros que me apoyaron en la Universidad Autónoma de Madrid.

A mis colegas de la UCE, algún día soñamos al otro lado del océano.

A lo/as músicos de bandas ecuatorianas como Equidnos (Grimorium Verum), Daniela Scalla y Félix Atahualpa (Vomitorium), Eduardo Cando y Federico Rossi (Curare), Juan Pablo Hurtado, Xavier Calle, Paulo Freire (Basca), Mayarí Granda Luna (Decapitados), James Sloan, Juan Carlos Campuzano (Delicado Sonido del Trueno), Washo Orellana (Mad Brain), James Peterson Zhong (Eutanos), y a otros tantos.

A los amigos de la travesía metalera en el Wacken Open Air (Alemania) y el Brutal Assault (República Checa).

A Valeria Camporesi, José Luis Carles, Salva Rubio, Martín Pérez Colman, Nuna Calvo, Alexis Cuzme, Wladimir Chávez, Hubert.

A los amigos de Madrid y Zaragoza: ciudades donde las ventanas abrían el mundo.

Al inaudito encuentro con el black metal noruego en paisajes y ciudades como Oslo, Bergen, Ski, Skien, Posgrunn, y en espacial, a Helvete (el infierno sonoro, llamado ahora Neseblod Records, de la anti modernidad, donde el black metal sigue las sendas del underground); y a Grünerløkka, Hollmenkollen, Fantoft, Ekerberg, donde perseguía al fuego y el grito de Munch en el grito del black metal.

Al nevado del Ulriken, Bergen, inolvidable verdor de los bosques y el universo de la madera: satanismo, paganismo y páramo entrañable.

Hail metal!!!

Abstract.

A partir de los años 90, la música popular urbana y, particularmente, subestilos como el black metal, death metal y folk metal, experimentan cambios significativos en las narrativas que promueven. Al tiempo que disponen de una electrónica y modernizan la sonoridad del metal, es destacable el impacto global de sus imágenes corporales, especialmente, de músicos que aparecen en geografías y paisajes de diversas localidades. Contrario al masivo consumo y aceptación de músicas comerciales que han colonizado la industria y el estatus cultural, el metal globalizado es un referente en las reivindicaciones de la música periférica (underground) y, sobre todo, artífice en los modos de interpretar una realidad cultural.

Esta investigación realiza un amplio recorrido para estudiar las conexiones entre el metal nórdico, latinoamericano y ecuatoriano, centrándose en un análisis de la geocorporalidad (geografía y cuerpo), afín de identificar modelos corporales que exponen símbolos y relatos populares como el satanismo, el paganismo o el indigenismo. Fijándose en sistemas culturales y religiosos de cada región, propone un análisis sobre el cosmopolitismo ancestral y romántico, donde las identidades locales entran en una circulación global.

Partiendo de casos de estudio de bandas de la región noruega, latinoamericana y ecuatoriana, como Bathory (Suecia), Immortal (Noruega), Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Yana Raymi (Perú), Grimorium Verum, Vomitorium y Curare (Ecuador), el estudio de la geocorporalidad se adentra en un análisis socio-cultural y musical, en perspectiva de ofrecer aportes conceptuales y etnográficos al campo de los estudios del metal extremo. La investigación valora los comportamientos corporales frente al paisaje, los diálogos históricos, los contextos políticos y sociales, lo femenino, las hibridaciones con ritmos tradicionales, la utilización de leyendas o personajes de la fiesta popular, y la transformación de identidades corporales, a nombre de una contracultura que cuestiona proyectos civilizatorios del orden y el disciplinamiento apoyándose en la resistencia y el extremismo musical.

ÍNDICE

Agradecimientos

Resumen/Abstract.

INTRODUCCIÓN	1
1. Planteamiento del problema.	6
2. Justificación del objeto de estudio.	7
3. Objetivos.	9
4. Marco Teórico.	9
4.1. Estado de la Cuestión (antecedentes de la investigación).	10
4.2. Teorías y definiciones para un análisis de la música popular urbana.	27
4.2.1. Definiciones sobre cultura popular y música popular urbana.	27
4.2.1.1. Contracultura.	36
4.2.1.2. Debates sobre globalización y glocalización.	41
4.2.2. Redefinición de lo popular, hibridación cultural y música urbana en América Latina.	47
4.2.2.1. Redefinición de lo popular.	48
4.2.2.2. Hibridación cultural en la cultura urbana.	54
4.2.3. Sistema cultural religioso y religiosidad emergente.	62
4.2.4. Enfoques sobre cuerpo, corporalidad y geocorporalidad.	69
4.2.4.1. Aproximaciones y debates contemporáneos.	70
4.2.4.2. Las perspectivas de género.	77
5. Hipótesis.	82
6. Metodología.	83
6.1. Aporte socio cultural.	85
6.2. Bibliográfico.	95
6.3. Etnográfico: geográfico, urbano, escénico.	98
6.4. Análisis estudio de caso.	107

CAPÍTULO I.

METAL EXTREMO: MÚSICA POPULAR URBANA Y CORPORALIDAD.	113
1.1 Heavy metal: música popular urbana.	114
1.1.1. Heavy Metal en clave underground.	118
1.1.2. Heavy metal y globalización musical.	120

1.2. Emancipación musical: efectos socio-culturales del heavy metal.	126
1.2.1 Heavy metal y sonoridad moderna.	136
1.2.2. La influencia primigenia de Black Sabbath.	137
1.2.3. Transición del heavy metal al metal extremo.	142
1.2.4. Modelo de apropiación global: esquema corporal en Destruction.	147

CAPÍTULO II.

GEOCORPORALIDAD Y METAL EXTREMO NÓRDICO.	154
2.1. Metal Extremo Nórdico.	155
2.1.1. Apuntes sobre la escena del black metal noruego.	156
2.1.2. Religiosidad y paisajismo en el black metal.	166
2.1.2.1. Introducción a la geografía nórdica: lo espiritual en el paisaje.	167
2.1.3. Lo demoníaco, lo satánico y lo pagano en el black metal.	174
2.1.3.1. Antecedentes sobre el satanismo.	175
2.1.3.2. La provocadora imagen del satanismo en el black metal noruego.	183
2.1.3.3. La añoranza de un viejo paganismo.	205
2.1.4. Estudio de caso: Cuerpo vikingo de Bathory (Suecia).	210
2.1.4.1. La influencia de Bathory y el black metal en el folk metal.	226
2.1.5. Estudio de caso: Paisaje nativo de Immortal (Noruega).	230
2.1.5.1. Bergen: black metal y encantamiento geográfico.	237

CAPÍTULO III.

ESCENAS DEL METAL EXTREMO LATINOAMERICANO: FILIACIÓN SONORA Y ESQUEMAS CORPORALES ANCESTRALES.	246
3.1. Hacia una propuesta culturalista para introducir el metal latinoamericano.	247
3.2. El aporte de los Estudios Culturales Latinoamericanos.	249
3.3. América Latina: panorama histórico, cultural, social y la crisis de lo popular del 80.	254
3.3.1. El contexto sociopolítico en el que se inscribe el metal extremo.	259
3.3.2. La perspectiva musicológica.	264
3.4. Escenas locales: bandas exponentes entre 1980 y 1990.	269
3.5. Geocorporalidad y estudios de caso.	290
3.5.1. El esquema esotérico y la ancestralidad	290

3.5.1.1. El neopaganismo de Inquisition (Colombia).	292
3.5.2. La mirada colonial sobre el cuerpo aborigen.	301
3.5.2.1. Cuerpo ancestral en Sepultura (Brasil).	309
3.5.3. Del folklore a la reivindicación indigenista	320
3.5.3.1. Folk metal y paisaje andino en Yana Raymi (Perú).	322
 CAPÍTULO IV.	
TRAYECTOS DEL METAL DE QUITO: ESOTERISMO, CORPORALIDAD Y GEOGRAFÍA.	338
4.1. El enfoque del metal ecuatoriano.	339
4.1.1. Contrastes generacionales: apuntes sobre la música nacional y el metal ecuatoriano.	342
4.1.2. ¿Música nacional o música ecuatoriana?	343
4.2. Inserción del rock y metal en Ecuador entre 1960 y 1990: la apropiación de modelos extremos y la esfera de la contestación local y política.	353
4.2.1. Transición del rock al metal extremo: dificultades del campo disciplinar.	367
4.2.1.1. Usos del término “rock” y evolución de subestilos del metal local.	367
4.2.1.2. Del movimiento rockero al reconocimiento de la escena musical.	368
4.2.1.3. Consideraciones sobre la escena del metal extremo en los años 90.	371
4.3. Trayectos del metal en Quito: geografía, bandas, conciertos y artefactos culturales	381
4.3.1. Quito, entre la “ciudad milenaria” y la “ciudad franciscana”.	382
4.3.2. Bandas y medios de difusión alternativos.	387
4.3.3. Conciertos: invisibilización del cuerpo y visibilidad metalera.	395
4.3.4. Rasgos de satanismo y paganismo en el black metal ecuatoriano.	409
4.3.4.1. La demonización mediática.	415
4.3.4.2. Negación del cuerpo: testimonio de Mayarí Granda Luna.	420
4.4. Geografía y corporalidad en Quito. Casos de estudio.	427
4.4.1. Estudio de caso a: ocultismo y yaraví tradicional en Grimorium Verum.	428
4.4.2. Estudio de caso b: mujer amazónica en Daniela Scalla de Vomitorium.	451
4.4.3. Estudio de caso c: geografía andina y folk metal en Curare.	478

CAPÍTULO V.

ANÁLISIS COMPARATIVO: SONORIDAD Y GEOCORPORALIDAD EN EL METAL ESCANDINAVO, LATINOAMERICANO Y ECUATORIANO. 501

5.1. Música y geocorporalidad. 502

5.2. Simbolismos: apropiación icónica e identidades compartidas. 528

5.3. Similitudes y diferencias en la construcción de género en el metal extremo. 543

CONCLUSIONES 566

BIBLIOGRAFÍA 590

ANEXOS 625

INTRODUCCIÓN.

La presente investigación se inscribe en el estudio de la geocorporalidad en el metal extremo, situándose en el cuerpo y la sonoridad en la geografía nórdica y andina. Tomando como punto de partida subestilos como el black metal, death metal y el folk metal; que corresponde al cuerpo vikingo en Bathory (Suecia), el paisaje nativo de Immortal (Noruega), neopaganismo de Inquisition (Colombia), cuerpo ancestral en Sepultura (Brasil), folk metal y paisaje andino en Yana Raymi (Perú), ocultismo y yaraví tradicional en Grimorium Verum, mujer amazónica y ancestral en Daniela Scalla de Vomitorium, geografía andina y folk metal en Curare (Ecuador).

En las mencionadas bandas es interesante analizar el amplio uso de imágenes y *performance*, por parte de los músicos, que han logrado corporizar sonidos urbanos y electrónicos, y lo han revestido de narrativas ocultistas y esotéricas y, en ciertos casos, han combinado con instrumentos tradicionales de sus localidades. Los casos de estudio analizados indican que el sonido y la geografía –yendo más allá de una motivación social– tienen importancia fundamental cuando se estudia la corporalidad en regiones nórdicas, amazónicas y andinas, donde los paisajes, la naturaleza, el territorio, el culto antiguo, precristiano a las divinidades de los bosques, o los ancestros que antes poblaron sus profundidades, son retraídos a la atmósfera musical del metal extremo.

La amplia gama de subestilos de metal extremo: nórdico, latinoamericano y ecuatoriano –que se analizan en el transcurso de esta investigación como el black metal, death metal, folk metal– aparecieron en contextos marcados por la influencia de la política local, el sistema cultural, las múltiples configuraciones identitarias, los contrastes sociales entre lo tradicional y lo moderno; o, en el aspecto más hemisférico, la influyente política global que ejercía en la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en la cultura occidental. Aunque cada escena haya surgido en regiones y sistemas de vida diferentes, debido a su ubicación y situación geográfica, cultural y social, sin embargo, la música popular urbana abre la posibilidad de encontrar ciertos paralelismos.

Por un lado, el black metal noruego –y como se irá citando y revisando a lo largo de la investigación– surge como una estética que cuestiona el proyecto moderno, caracterizado por la centralización de instituciones y discursos, que han oficializado modos de vida inherentes al consumo, lo civilizado y el orden. La modernidad, ciertamente, es un relato que modificó la perspectiva culturalista, a partir del individualismo, la vida social orientada hacia el trabajo, la producción en masa, la

monopolización de marcas, basadas en relaciones de poder. Pero, esta excesiva centralización y oficialización de modos de vida, de algún modo, generaría fisuras en el pensamiento moderno y en la mirada política que ha potenciado la música popular urbana.

Frente a lo expuesto, cabe señalar que la escena del black metal noruego, no se trató únicamente de un grupo de jóvenes “desadaptados” –como se ha tratado de posicionar en el aspecto mediático de su difusión– puesto que, más bien, asumió un carácter irreverente y en contraposición al sistema de vida dominante, según como la contracultura ya advertía desde los años 70, y puso en tensión prácticas predominantes del proyecto moderno, retomando temas profanos, satánicos y paganos.

De este modo, generando una sonoridad altamente incomprensible para el formalismo de lo que, comúnmente, se creía que era la música. No obstante, tales fisuras que parecían un asunto musical con el tiempo alcanzaron un grado de extremismo y de polémica, cuando muchos integrantes de la escena se declararon admiradores de ideologías políticas de ultraderecha, y en su corporalidad, se declararon servidores del satanismo y del paganismo.

Esto evidencia que la coyuntura mundial, políticamente hablando, de la Primera y Segunda Guerra Mundial, se convirtieron en un espejo deformante, es decir, en matrices ideológicas para fundamentar prácticas extramusicales y de provocación social. Es paradójico decir que el black metal noruego cuestione sistemas de vida modernos y de lo civilizado y al mismo tiempo sea admirador de ideologías nocivas para el multiculturalismo. Posiblemente, para el metal, el extremismo sonoro sea inconcebible sin una estética afín, por ello, el belicismo de la guerra, y los vínculos primitivos con el poder sean fuentes para reconstruir una mirada política de su entorno.

En cualquier caso, los problemas del “primer mundo” en torno a las políticas ultraderechistas, las migraciones, las desigualdades sociales, la excesiva implementación de la fuerza militar en las ciudades, la globalización, el desplazamiento de lo popular a nombre de lo culto y el estatus, el logocentrismo, la caída de las ideologías comunistas hacia los años 90, tuvieron resonancias en la mentalidad contraculturalista, que venía gestándose desde fines de los años 70. De ahí que el black metal noruego se haya convertido en un subestilo que utilizó el ocultismo para evadir las lógicas capitalistas, cuestionando aspectos como el etnocentrismo academicista de la música culta o la exacerbada institucionalización histórica del cristianismo.

Si bien, la escena del black metal que popularizó en su música la estética satánica y pagana, se desarrolló en el sistema de vida nórdico, ajeno a la polución de las grandes urbes; donde gozaba de garantías de libertad de creencias, salud, educación, seguridad, y donde además la violencia parece reducirse a ocasionales suicidios o asesinatos y, más bien, el orden y la calma constituyen modelos de vida que sustituyen o minimiza un violento en la época de la cristianización, las gestas de los vikingos. Así, es interesante reflexionar que su sonoridad se haya producido en un contexto de violencia social ausente, corporizada e imaginada a través de una añoranza romántica del pasado, y que, de algún modo, haya tenido como espejo la política ideológica y bélica de los 90.

No obstante, si bien, el contexto político de la época pudo haber sido una de las piedras angulares en las parodias bélicas del black metal noruego, es interesante decir que la crisis moderna en sistemas de vida donde se homogenizan comportamientos culturales y se controla al cuerpo social, también haya sido otra de las motivaciones de una resistencia musical de un pasado mítico, ocultista y heroico. El *revival* hacia los orígenes se plantea como una mirada masculina del guerrero mítico que en lo corporal pretende ir en contra del colonialismo religioso e institucional.

Si bien, el contexto europeo de las guerras, la estructura política monárquica, la económica dinámica, el costumbrismo rural, las tradiciones esotéricas del folklore local, identifican el sistema de vida nórdico, es innegable que mantienen amplias diferencias con el sistema de vida latinoamericano y ecuatoriano. Sin embargo, aun así, se puede encontrar similitudes, ya que al estudiar las escenas musicales de estas regiones se detectan ciertos paralelismos en torno a la resistencia cultural por un pasado ausente, épico, mítico, guerrero, y, a su vez, funcionan como estrategias de interacción musical y grupal.

La historia latinoamericana ha estado marcada por una serie de contrastes coloniales, religiosos, migratorios, multiculturales, desigualdades, negligencias estatales, etnicidad, mestizaje, subalternidad, racismo, heterogeneidad, represión, lucha social. Es decir, una de las regiones donde la colonialidad del poder ha trazado los rumbos de una política progresista y neoliberal, nutrida por el imperialismo; con altos índices de pobreza, baja salubridad, desempleo, desarraigo poblacional, precaria salubridad. Y, donde, además, las tradiciones populares, a pesar de relegarse al exotismo o la ruralidad, han sido un espacio legítimo para entender el mestizaje cultural y para enfrentar una modernidad colonial que no ha podido extirpar, ritualidades y celebraciones ancestrales.

Este contexto, que puso en crisis lo popular, y que en los 70 y 80 incrementó políticas represivas cuando las dictaduras se apoderaban de las decisiones institucionales, fue determinante para el desarrollo del metal extremo. Aunque muchos consideren que el metal latinoamericano y ecuatoriano, imitaba subestilos extranjeros, no se toma en cuenta que su sonido, a diferencia de la violencia romántica que practicaba el black metal noruego, estaba afectado directamente por la violencia social, por ello, las bandas tomaron posturas de cuestionamiento a las represiones estatales.

En el metal latinoamericano el sonido se convirtió en la antítesis de la vida social; las prohibiciones y censuras, y la falta de entendimiento alimentó ideologías de rechazo a su proveniencia extranjera. Carlos Monsivais señalaba que la inserción del rock en la región latinoamericana, entre 1960-70, fue duramente criticada por su “falta de nacionalismo” (Monsivais, 2000, p.169). Por ejemplo, en la época de la Revolución Cubana se rechazaba todo artefacto proveniente del extranjero, al punto de que si no se acataba era sancionado¹. La ideología revolucionaria pretendía nacionalizar el imaginario cultural y crear un ambiente de zozobra hacia lo extranjero, muchos de estos ideales se amplificaron en América Latina. Por lo tanto, la política estatal ignoraba que el metal representaba la irreverencia y que lanzaba consignas al poder colonialista, la desterritorialización étnica de las transnacionales, o el excesivo uso de la fuerza policial. Estas diferencias culturales entre el metal global y la experiencia directa del metal latinoamericano con la realidad social del entorno, permiten debatir la dimensión sonora y corporal del metal, mientras las preocupaciones del metal europeo eran de carácter hemisférico, sobre todo, porque se fijaban en los conflictos bélicos y la economía regional, factores que reorientaron la política europea de la segunda década del siglo XX, en América Latina la crisis de lo popular en los años 80 definió los rumbos de la música popular urbana.

Por citar un caso, el black metal noruego (y que será ampliado en el contexto musical del metal escandinavo), por ejemplo, demostraba un nexo romántico con el satanismo y el paganismo, y los utilizaría estratégicamente para rechazar la inserción del capitalismo

¹ Si bien, se irá ampliando a lo largo de la investigación estas problemáticas políticas y sociales del rock y el metal en la región latinoamericana, pero con la finalidad de clarificar lo expuesto, cabe la mención a que uno de los estatutos políticos de la Revolución Cubana castigaba a los jóvenes que por ese entonces escuchaban rock o metal, a través del “diversionismo ideológico” (Vara-Díaz *et. al.*, 2018, p.138). Estas censuras también se replicaron en Ecuador, sobre todo, en la inserción, entre los años 70, 80 y 90, cuando líderes políticos, como el expresidente Febes Cordero (1984-1988), persiguió y encarceló a Pancho Jaime, uno de los primeros rockeros del país que estimuló las movidas rockeras en la ciudad de Guayaquil, y criticaba fervientemente sus políticas. Asimismo, el expresidente, Abdalá Bucaram (1996-1997), declaraba públicamente, que el rock era una música extranjera de hippies y drogadictos.

económico. Músicos como Varg Vikernes, declaraban su aversión por la llegada de McDonalds a su natal ciudad de Bergen, en los años 90.

Es posible que estas declaraciones se situaban en el contexto de la política económica de la Unión Europea (antes denominada Comunidad Europea), cuando Noruega en el año 1994, oficialmente, entró a formar parte del Espacio Económico Europeo². Ciertamente, generaron discordancias entre partidos políticos conservadores de extrema derecha y demócratas cristianos-progresistas.

Como consecuencia de la división política, el black metal recurrió a sus viejas tradiciones paganas y a simbologías bélicas y provocativas de la ultraderecha nazi, afín de rechazar ideales progresistas y cristianos y, de este modo, reivindicar el proyecto del nacionalismo romántico del siglo XVIII, y que interconectan con bandas como Bathory, Mayhem, Darkthrone, Emperor, Burzum. Solo ahí se puede entender por qué el black metal haya sido visto como un estilo musical anti civilizatorio y anti progresista, donde la actitud pagana no solo implicaba reconstruir narrativas iconografías ancestrales y mitológicas, sino también fue referencial para la evolución de subestilos como el folk pagan metal, sobre todo, cuando recurrieron a la utilización de instrumentos tribalistas.

Este contexto, pone de relieve que, socialmente, el metal latinoamericano y ecuatoriano se preocupaba por problemáticas represivas de la región; mientras que el metal extremo americanista y europeo estaba influenciado socialmente por el contexto global de las guerras, la política económica-internacional de occidente. Muchas bandas de metal latinoamericano basaron sus propuestas en temáticas sociales, fronterizas, etnonacionalistas (como lo hizo Hermética, Masacre, Brujería); otras, descendieron en el ocultismo como lo hizo Parabellum, Inquisition, Sarcófago, Mortem, Grimorium Verum, y otras como Sepultura, Yana Raymi o Curare, sin embargo, recuperaron una consciencia mítica y ancestral para reformular la identidad regional y el folklore masivo de sus países.

En este sentido, es meritorio señalar que el metal nórdico y latinoamericano, cuando se inclinó por un pasado heroico, épico, oscuro, la música popular urbana gozaba de reconocimiento internacional.

² Al respecto, se ampliará en el acápite del black metal noruego, véase la publicación del Instituto Federal Electoral, 2002. *Noruega: Sistemas Políticos y Electorales Contemporáneos* (s.p.). México: Instituto Federal Electoral. On-line:

https://portalanterior.ine.mx/archivos3/portal/historico/recursos/Internet/Biblioteca_Virtual_DECEYEC/deceyec_DECEYEC/docs_estaticos/sis_elec_mundo/noruega_22.pdf

La globalización musical jugó un papel importante para insertarse en el gusto, pero, sobre todo, en la actitud política de los jóvenes que, siendo regiones distantes, criticaban las epistemologías logocentristas de occidente, como si estuvieran en constante dialogado con los problemas de la colonización y los contrastes culturales que vivían sus regiones.

La escena del metal latinoamericano, contrario al sistema de vida rural del orden que caracteriza lo nórdico, según como se ha podido constatar en Noruega, se ha producido en entornos que velozmente han experimentado transformaciones urbanas, donde la religión institucional ha tenido potestad en las creencias colectivas, así como autoridad moral y política. Y, tal como sucede en Ecuador, y particularmente en la ciudad de Quito donde el autor reside, las transformaciones urbanas han provocado una desordenada distribución del espacio, incrementando la inseguridad. Asimismo, el desarraigo del indígena al campo a la ciudad ha obligado a que defiendan el Estado Pluriétnico y su condición de sujeto político y conforme organizaciones para defender sus derechos territoriales y sus cosmovisiones.

Por estas razones y otras, que se irán ampliando en esta investigación, la recurrencia a un pasado ausente que reposa en los museos, en los libros, la historiografía, la arqueología, en la memoria cultural, tanto la cosmogonía vikinga como el mundo precolombino que propone el metal extremo, permiten comprender el grado de rebeldía simbólica frente a sistemas de vida capitalizados, que han estado protagonizados por la política local.

1. Planteamiento del problema.

Una de las problemáticas que advierte el estudio de la música popular urbana, particularmente el metal extremo nórdico, es la capacidad de globalizarse y regenerar identidades individuales o grupales en regiones de América Latina o Ecuador: ¿En qué circunstancias sociales ha sido asimilado? ¿Por qué, frente al marco social, ha logrado alterar el comportamiento social de sus actores y el sonido se ha convertido en una respuesta? ¿Cuáles han sido los efectos culturales, una vez que se han adoptado modelos globalizados y utilizados para resignificar en el cuerpo simbolismos de sus localidades? ¿Por qué subestilos como el black metal y el folk metal, especialmente, se han preocupado por representar aspectos ocultistas y folklóricos? El estudio del metal extremo, en sus diversas variantes y configuraciones, permite identificar hasta qué punto la música influye en el comportamiento cultural, y en los contextos políticos-sociales-

religiosos, tradiciones locales, prácticas masculinizantes, y formas en las que el cuerpo se relaciona con la geografía y los instrumentos.

Antes la excesiva comercialización de músicas populares masivas, que han estandarizado preferencias y gustos en la colectividad, el metal, por el contrario, es una práctica que desafía las convenciones y formas de mirar el cuerpo o escuchar música. Y aunque parezca un problema común, el hecho de que metal representa una amenaza para marcos sociales educativos, morales e institucionales, y de que estos factores construyan prejuicios, estigmas; su extremismo sonoro obedece al cuestionamiento a sistemas de vida basados en el consumo. Sin duda, son fundamentales sus nexos con la reivindicación social, la mitología, el folklore, la ancestralidad, la geografía cultural.

2. Justificación del objeto de estudio.

La presente investigación, que estudiará la geocorporalidad y religiosidad en subestilos como el black metal, death metal y folk metal, indaga en la región nórdica, latinoamericana y ecuatoriana, tomando como base referencial ciudades como Oslo y Bergen (Noruega), Quito (Ecuador). Ha surgido a partir de cuestionamientos y motivaciones personales por investigar la estética satánica y pagana, la monstruosidad y el esoterismo, particularmente del black metal noruego, que durante los años 90 escuchaba en la ciudad de Quito. Siempre me pareció inquietante observar la relación de los músicos con los paisajes y los bosques, a menudo me preguntaba: ¿Por qué se producía música extrema y “malvada” en regiones donde no cabía el conflicto social o la resistencia popular?

Por el contrario, entre otras razones, en Ecuador, culturalmente, resulta problemático que los jóvenes escuchen o incorporen a su identidad el heavy metal, los gobiernos de turno o la prensa se han encargado de construir una imagen estereotipada en el entorno social. Por ello, el heavy metal o el metal extremo ecuatorianos, no han sido considerados como música popular, difícilmente valorados en el contexto histórico, social y cultural, de la música urbana.

Aunque provengo de la enseñanza académica, debo agregar que no tuve la oportunidad de forjar una formación musical, especialmente, en los estudios de la música popular urbana (no existe universidad ecuatoriana donde se prioricen áreas de conocimiento y fortalecimiento en la música popular urbana). Y esto, podría resultar paradójico y limitante en mi país, cuando se trata de un estudio de estas características; no obstante, el ánimo de proponer miradas para enfocar el black metal y el folk metal, mis orígenes

rurales-andinos y la interconexión con los paisajes noruegos, las confrontaciones ideológicas y sociales, que nutren y afectan constantemente a la música urbana en la ciudad de Quito, son algunos de los motivos por los cuales sostengo la realización de la investigación³.

Otro aspecto por el que considero indispensable la realización de esta investigación, es la falta de una disciplina académica en Ecuador, debido a la escasa disponibilidad de estudios que aborden el black metal y el folk metal, ya sea en la dimensión geográfica, esotérica, folklórica: me plantean algunos desafíos como investigador. Por lo general, y pese a que el campo de conocimiento es vasto, los estudios sobre lo popular de la región se enfocan en las problemáticas sociales y políticas, coloniales y étnicas, a su vez, la música popular latinoamericana y ecuatoriana se enfoca músicas tradicionales, locales, la etnicidad, el pop, o ritmos populares; y, escasamente han integrado o especializado al campo de conocimiento sobre fusiones sonoras e iconográficas del metal extremo.

De ahí que considero trascendental abordar en esta investigación el estudio de la geocorporalidad, puesto que, aunque no existan referentes en el tema, permitirán proponer lecturas transculturales e híbridas que ponga a dialogar disciplinas antropológicas, sociológicas. Y, de tal manera, construir conceptos, modelos, teorías, análisis –a riesgo de que por supuesto no haya coincidencias o concordancias– y herramientas metodológicas que estimulen el trabajo de campo-etnográfico y una nueva forma de soslayar la importancia de estudiar el metal extremo.

Los resultados de esta investigación, de algún modo, contribuirán a descentralizar las formas tradicionales de mirar el rock o el metal en el entorno local, proponiendo enfoques alternativos que confronten la colonización de músicas masivas, abriendo espacios de diálogos interculturales entre regiones aparentemente distantes, pero complementarias. Esta investigación aspira a convertirse en un referente para estudiosos o investigadores ecuatorianos del metal extremo.

³ “Desde la segunda mitad de los noventa, estaba consciente de lo problemático que resulta en mi país hablar sobre temas vinculados a la música extrema, ya sea porque no se la entiende como música popular, porque la escena ha estado tomada por varones, por el tabú, los estereotipos mediáticos, la exclusión, la satanización del cuerpo, o porque, simplemente, se considera una música “ruidosa”, “incomprensible” y de “unos vagos pelilargos”. Frente a este tipo de cuestionamientos sociales, por ello, me propuse averiguar qué hay más allá de la música” (Ayala Plazarte, 2019, p.11).

3. Objetivos.

3.1. Objetivo general.

Analizar las estrategias y narrativas populares que el metal extremo utiliza en la construcción de una geocorporalidad ocultista, paganista e indigenista.

3.2. Objetivos específicos.

Identificar los contextos políticos, sociales y religiosos en los que se produce el metal extremo nórdico y latinoamericano.

Examinar el impacto icónico de la globalización del black metal y su incidencia en hibridaciones musicales de black metal y folk metal en Ecuador.

Reflexionar las repercusiones sociales y culturales en la construcción sonora local y global de las escenas musicales nórdicas, latinoamericanas y ecuatorianas.

Establecer comparativas entre los paisajes, las tradiciones culturales y los sistemas de vida, en la cultura nórdica y andina.

Proponer debates el poder masculino y femenino en la corporalidad escénica y geográfica.

Evaluar en casos de estudio, contrastes o diálogos en torno al comportamiento corporal de los músicos.

4. Marco Teórico.

Esta investigación se fundamenta en perspectivas, teorías y conceptos, que serán acuñados en el transcurso del estudio; en su mayoría, parten de disciplinas como el culturalismo, la sociología, la antropología. El objetivo es poner a dialogar –o a su vez contrastar– diversos conceptos de autores y sustentarlas con mis reflexiones. El soporte teórico contribuirá a formular interpelaciones, proponer modelos conceptuales y reflexivos, sea de explicación y profundización en nuestro objeto de estudio.

Si bien es cierto, no todas las teorías se vinculan estrechamente con el estudio del metal extremo, sin embargo, es necesario señalar que algunas lecturas se inscriben en el campo de las disciplinas mencionadas. Esta consideración, a su vez, me permitirá tejer un campo de conocimiento que podrá ser adaptado al análisis y la fundamentación. Ciertamente, el marco teórico que, continuación, presento, obedece a mi particular selección que se basa en la pertinencia de los enfoques de la investigación y se divide en

dos momentos: el primero, corresponde al Estado de la cuestión (antecedentes de la investigación), donde se expondrá la literatura afín a la investigación; y el segundo, desglosa modelos y definiciones conceptuales, que serán utilizados, respectivamente.

4.1. Estado de la Cuestión (antecedentes de la investigación).

Uno de los desafíos de la investigación es la falta de investigaciones o estudios que desarrollen conceptos o teorías para problematizar el cuerpo nativo en el metal extremo. A riesgo de equivocarme, pero, hasta la fecha, no he conseguido localizar o ubicar, en mi país, aproximaciones a la geografía y la corporalidad en las escenas nórdicas, latinoamericanas o ecuatorianas. El heavy metal y el metal extremo es vasto en su constitución y puede ser enfocado desde distintas miradas y enfoques, sin embargo, en lo concerniente a nuestro tema es una asignatura pendiente. Por lo tanto, plantea algunos retos, como el hecho de indistintamente relacionar teorías, perspectivas y conceptos que fortalezcan un campo de conocimiento.

En el campo musical, se tiene en cuenta aproximaciones conceptuales a la noción de la música popular (ya sea que enfocan lo popular en el rock globalizado y masivo; o también la música popular, en el heterogéneo panorama de América Latina). Se ha tomado en cuenta estudios que parten del rock, heavy metal hasta el metal extremo, a nivel global o latinoamericano, que permitirán contextualizar las líneas de pensamiento o periodizar acontecimientos, según convenga. Así, algunos estudios e investigaciones científicas localizadas ofrecen antecedentes, sobre el rock, heavy metal y metal extremo, a partir de la historicidad, la evolución de los subestilos, la escénica, el contexto político, social y cultural y, seguramente, ayudarán a definir el trayecto de la investigación.

Mientras que, por su parte, los estudios de metal que trabajan el tema de la corporalidad, todavía pendientes de reflexionarlo en el ámbito del nativismo y la ancestralidad, obedecen, en mayor medida, a estudios sobre lo performativo, enfatizando el género y los roles de la mujer metalera en los conciertos, sobre todo, en escenas del metal europeo (como ya se irá mencionando). La reflexión de lo femenino en el metal es un campo de conocimiento que está construyéndose y está siendo abordada frente a la masculinización que caracteriza al metal extremo, desde los años 80.

Lo fundamental es que varios de los estudios elegidos, contribuyen a una mirada heterogénea sobre el metal extremo, cada aporte científico, teórico, conceptual y periódico, fundamentan perspectivas sociales, culturales, históricas, van desde escenas

locales (se refiere a estudios sobre la expansión y absorción del heavy metal en ciudades descentralizadas de Oceanía, Asia, Europa), hasta estudios enfocados estrictamente en lo demonológico y el paganismo.

En cuanto a la valoración que parte del rock y evoluciona al heavy metal y metal extremo; dentro de la música popular urbana, hay una literatura extensiva y multiplicidad de historizar o categorizar, géneros y subestilos musicales, que mantienen correspondencia con lo popular masivo y lo *underground*. En este trabajo, es relevante mencionar musicólogos, culturalistas, sociólogos, e historiadores del rock y metal, como Kahn-Harris (2007)⁴, Frith (2008, 2014)⁵, Christe (2005)⁶, Shuker (2009)⁷, Bardine (2009)⁸, Freeborn (2010)⁹, Cope (2011)¹⁰, Chastagner (2012)¹¹, Grow (2012)¹², Rubio (2013, 2016)¹³, O'Neill (2017)¹⁴. Estos autores, respectivamente, definen conceptos, estéticas, categorías y permiten diferenciar la variada musicalidad que conforma el fenómeno popular del rock, heavy metal y metal extremo (progresivamente al heavy metal, thrash metal, death metal, black metal).

Otros estudios complementarios al bloque de la música popular urbana, por ejemplo, se destaca la importancia del rock como oído social, a cargo del sociólogo Pérez Colman (2015)¹⁵. La sociología del cuerpo del rock profundiza en los aportes históricos y sonoros que han caracterizado al rock, partiendo de las conglomeraciones musicales de los años 60, 70. Para el investigador, los presupuestos de Bourdieu, en el trabajo del *habitus corporal* permiten situar las prácticas sonoras en torno a la relación cuerpo y

⁴ Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal. Music and culture in the edge*. Berg.

⁵ Frith, S. (2008). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces *et al.* (eds.). *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología* (pp. 413-435). Trotta. Y también: Simon, F. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Paidós.

⁶ Christe, I. (2005). *El sonido de la bestia: La historia del heavy metal*. Robinbook.

⁷ Shuker, R. (2009). *Rock Total: Todos los conceptos clave del rock y la música popular, desde los géneros musicales a las subculturas*. Robinbook.

⁸ Bardine, B. (2009). Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell. *English Faculty Publications*, 68, 125-139.

https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1077&context=eng_fac_pub

⁹ Freeborn, R. (2010). A selective discography of scandinavian heavy metal music. *Notes*, Second Series, 66(4), 840-850.

¹⁰ Cope, A. L. (2011). Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music (Ashgate Popular and Folk Music Series. *Music Library Association*, 67(3), 563-566.

¹¹ Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Paidós.

¹² Grow, K. (2012). *Heavy Metal: del rock duro al metal extremo*. Art Blume.

¹³ Rubio, S. (2013). *Metal Extremo 1: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Milenio. Y también: Rubio, S. (2016). *Metal Extremo: 2 crónicas del abismo (2011-2016)*. Milenio.

¹⁴ O'Neill, A. (2017). *La Historia del Heavy Metal*. Blackie Books.

¹⁵ Pérez Colman, M. (2015). *Una sociología del cuerpo del rock*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. <http://eprints.ucm.es/29401/>

tecnología, así como una revisión de las tesis de *dominación masculina* y jerarquización, en la cual también el rock ha desembocado¹⁶.

Otra línea de autores sitúa las prácticas locales, culturales y musicales, desde la noción de escena Straw (1991)¹⁷ (que a su vez permitirán desplazar a la escena latinoamericana) y es abordada en localidades asiáticas y europeas de Bali, Wadeye, Finlandia, etc. En las que se resalta la influencia comunitaria y el afianzamiento grupal del rock, heavy metal o metal extremo, utilizando canales alternativos de difusión y mecanismo de reivindicar el localismo. En el marco de las escenas globales y la popularización del heavy metal, Gabriela Stoycheva y Marko Seppi (2015)¹⁸ hacen hincapié en la acelerada progresión y popularización del heavy metal, afines al mercado y la tecnología. En esa correspondencia, tanto los músicos como las empresas impulsadoras, han sabido encontrar los vínculos y mecanismos para atraer a un público apto para consumir dicho estilo musical¹⁹.

Una serie de trabajos académicos escritos en inglés, y recuperados del índice JSTOR o adquiridos en revistas como *Journal for Cultural Research* y *Metal Music* –en muchos casos publicados por la revista *Popular Music* (Cambridge)– permiten tener una amplia perspectiva cultural, social, estética, geográfica, etnográfica, sobre la expansión del metal en otras latitudes del planeta y, definitivamente, reconocer la importancia que tiene la música urbana. Jane Makela (2008)²⁰, realiza un estudio del rock, y observa que es considerado en la política cultural en Finlandia. La autora parte del hecho de que a partir del año 2000 la música popular finlandesa ha alcanzado un reconocimiento

¹⁶ El cuerpo se ha tecnologizado y el rock es un cuerpo tecnologizado que está en la vanguardia de la época, como un campo social. A expensas de que el estudio sociológico del cuerpo del rock, centra en el canon musical, este trabajo permite situar campos de estudio como la producción musical, la racionalización occidental de la música, sonido e imagen del cuerpo, músicos como productores de sonido. Este trabajo, abre la perspectiva social del oído, como generador de la voz, pues es en el oído social donde los sonidos conjuntamente con las tecnologías de la época evidencian un estado corporal, que el rock explota desde la sexualidad, la estética, la cultura.

¹⁷ Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*. 5(3), 368-388.

¹⁸ Stoycheva, G.a & Marko, S. (2015). *Heavy Metal Music and Culture in Rapidly Changing Global Markets*. (Bachelor's Thesis). JAMK University of applied Sciences, Finland. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/96715/Stoycheva_Gabriela%20%20Seppi_Marko.pdf?sequence=1

¹⁹ La tesis que desarrollan los autores, considera la amplia gama de subestilos metaleros que van desde el heavy metal, el thrash metal, el death metal, el black metal, hasta el gothic metal, el folk metal, doom metal. Y es en la tecnificación del heavy metal donde evoluciona su estilo musical como su iconografía que, por una parte, tiene estéticas y símbolos, y por otra, en lo que respecta a la política de vida asumida como un mundo paralelo a lo normativo.

²⁰ Mäkelä, J. (2008). The State of Rock: A History of Finland's Cultural Policy and Music Export. *Popular Music*, 27(2), 257-269. <http://www.jstor.org/stable/40212378>

internacional, en parte debido a la creación de redes y el subsidio del Estado a los artistas para su desenvolvimiento, convirtiéndose la música en un área estatal²¹.

Otro de los estudios sobre las escenas globales es de Emma Baulch (2003)²², sobre la construcción identitaria del thrash/death metal en Bali. Podría resultar paradójico pensar que en una isla del sur del continente asiático sea influyente en el surgimiento de bandas de metal extremo, el death metal nació en la ciudad de Tampa (Florida, EE. UU.) y podría tener conexión con el entorno juvenil balines. Baulch anota que en 1990 por primera vez se hacen públicas las bandas de thrash/death en la isla, y enfatiza que los jóvenes *headbangers*, pese a la popularización de ritmos como el *reggae* (fenómeno musical popular que más adeptos ha tenido en esta localidad), los *trashers* de la muerte fueron más allá del discurso regionalista, y ampliaron sus horizontes, hasta lograr fusionar su música, en muchos casos, con ritmos tradicionales²³.

Aunque empezó el gusto musical por el thrash/death metal desde formas marginales de intercambio de casetes, diseño de camiseta, la bebida, se convirtieron, como la autora denomina, en un ritual de solidaridad masculina. Sin embargo, la legitimidad de la militancia al metal implicaba apostar por el espacio público, los territorios urbanos permitieron exhibir símbolos y corporalidad. El thrash/death metal en Bali, de esta manera, entró en el circuito global de las prácticas culturales que muchos jóvenes metaleros realizaban, no solo por la incorporación de simbologías del metal universales, sino también porque muchas bandas, siguieron el ejemplo de Sepultura (Kahn Harris 2000), en cuanto a la indigenización lingüística.

John Mansfield (2014)²⁴, es otro de los investigadores, que ofrece una panorámica de la expansión del heavy metal en Wadeye, ciudad aborígen más grande de Australia, ubicando los años 80, como el período que atrajo mayores adeptos el metal extremo. El

²¹ La importancia de exportar la música popular finlandesa ha contribuido a una interrelación con el Estado-nación, a pesar de las restricciones, los permisos, e impuestos que han tenido que asumir los artistas. Makela, puntualiza que, inevitablemente, la cultura alta y cultura baja, el elitismo y lo popular, han sido determinantes en las políticas culturales del Estado con la música, y que la proyección y apoyo al talento nacional depende, en gran medida, de la mentalidad de los gobiernos de turno. Aunque, los dilemas de la música popular finlandesa están vinculados a lo nacional e internacional, es importante decir que, debido a la expansión del rock a nivel mundial, han sido los jóvenes quienes han venido a proyectar un fenómeno cultural de lo novedoso. El rock en Finlandia pasó de una moda pasajera a un estatus cultural, que ha merecido la cooperación de autoridades, periodistas, públicos, e industrias.

²² Baulch, E. (2003). The Identity Politics of the Balinese Death/Thrash Metal Scene. *Popular Music*, 22(2), 195-215. www.jstor.org/stable/3877610

²³ Para la autora es importante observar la mascarada que produjo esta fusión cultural, visual y sonora, ya que tradiciones ancestrales de Oriente y la asimilación del metal occidental, con el paso del tiempo se convirtieron, para ellos, en modas carnales de resistencia.

²⁴ Mansfield, J. (2014). Listening to Heavy Metal in Wadeye. En A. Harris (ed.). *Circulating Cultures*, ANU Press (pp. 239-262). <http://www.jstor.org/stable/j.ctt13wv9j.12>.

artículo de Mansfield expone la intersección productiva surgida entre los estudios mediáticos y la antropología de difusión, basado en el vídeo y la televisión, como dispositivos visuales de propagar el metal. Por ejemplo, los jóvenes metaleros en Wadeye hacían danzas de heavy metal en discotecas, o grafitis, de este modo, reforzaban lazos de fraternidad, formas de convivencia, en un entorno de músicas populares como el hip-hop o el country.

Mansfield, además, subraya, las prácticas masculinas del death metal en la localidad de Wadeye, ya sea al posar en grupo y mantener núcleos de afianzamiento. Así, en 1987, se proyectaban en televisión los primeros videos musicales de metal extremo y se convirtieron en un espectáculo visual extravagante, debido a que por estos años la desviación moral del heavy metal tuvo gran importancia en la realización de productos audiovisuales que construyeron, indudablemente, una imagen de poder inmoral en el metal occidental, por ello, en esta región se polarizó el death metal y el black metal²⁵.

El diagnóstico académico de las escenas musicales contribuye a entender los flujos, canales y globalización de la música, y la regeneración de prácticas grupales cuando el metal es apropiado en las localidades. Este marco referencial, que contextualiza el metal a nivel hemisférico, permite, entre otros aspectos, trasladar a revisar líneas investigativas de autores que promueven estudios académicos, sociológicos y culturalistas.

Por ejemplo, se recupera los aportes de Deena Weinstein (1991, 2011)²⁶ y Rober Walser (1993)²⁷, sociólogos pioneros en los estudios del metal, que han establecido diferenciaciones entre el heavy metal y metal extremo, y han identificado sus interrelaciones sociales, utilizando provocadoramente lo demoníaco y la obscenidad. En el caso de los aportes de la investigadora Silvia Martínez (1997)²⁸, que realiza uno de los primeros estudios académicos sobre el heavy metal en la ciudad de Barcelona, España; trata los desafíos en la disciplina de la música urbana, sobre todo, cuando lo

²⁵ Mansfield aplica una metodología de entrevistas para llegar a las formas de producción de la música que producen los jóvenes metaleros de Wadeye, refiriéndose al uso de tecnologías, que han ido desde el uso de equipos estéreo en casa hasta los teléfonos móviles, lo cual ha permitido interactuar conjuntamente. El artículo del autor, en conjunto, da cuenta de que el metal extremo para los jóvenes no tiene tanto que ver con una filosofía, sino más bien con una identidad social, basado en artefactos como el grafiti, los teléfonos, la danza, el *headbanging*, establecen círculos y redes de parentesco.

²⁶ Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: a cultural sociology*. Lexington Books. Y también Weinstein, D. (2011). "How Is Metal Studies Possible?". *Journal for Cultural Research*, 15(3), 243-245.

²⁷ Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music (Music / Culture)*. Wesleyan University Press.

²⁸ Martínez, S. (1997). Músicas populares y musicología aportaciones al estudio del heavy metal. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 241-257. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61268/4564456547936>.

popular está atravesado por aspectos de comercialización y paradójicamente sus narrativas se plantean como resistencia. Y, cabe la mención, a otro estudio que se suma al campo académico del heavy metal español, a cargo del musicólogo Fernando Galicia Poblet (2015), quien se ocupa de investigar el desarrollo musical, contextos políticos, económicos, la evolución del rock al metal, las formas de circulación y el crecimiento como música popular, en el heavy metal español (1978-1985)²⁹.

En cuanto a estudios que tiene relación al sistema cultural religioso donde se identifican narrativas satánicas, paganas e indigenistas, particularmente, contribuyen a fundamentar nuestros casos de estudio: black metal, death metal y folk metal³⁰. Aquí es necesario precisar que se trata de un fenómeno sincrético e híbrido, en unos casos, por ejemplo, el black metal es analizado en perspectiva ocultista, satanista, anti-moderna o ya sea por sus provocadoras presentaciones musicales o escándalos mediáticos; mientras que, en otros, es examinado como modelo esotérico que trascendió al espíritu paganista de retomar el folklore popular, la naturaleza, la arqueología, las deidades y mitologías escandinavas.

Ambas áreas de conocimiento cultural, por supuesto, se inscriben en un campo simbólico de artefactos y referencias, y permiten conjeturar la estética bizarra, misógina, profana y, ante todo, las formas de violentar corporalmente a la mirada con el poder sonoro. A continuación, se hará referencia a Karl Spracklen, Andy R. Brown & Keith Kahn-Harris (2011)³¹; Titus Hjelm Keith Kahn-Harris & Mark LeVine (2012)³². Estos autores abordan el impacto social de la estética obscena del metal extremo, que a nombre de la música se apropia de lo bélico y regenera prácticas de la fuerza, el poder o la desviación.

²⁹ Galicia Poblet, F. (2015). *El heavy metal en España (1978-1985), fases de formación, cristalización y crecimiento*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. <https://eprints.ucm.es/38155/1/T37402.pdf>.

³⁰ El compendio de estudios que presente se enmarca hacia fines de los años 80 y la década de los años 90, la idea es poner en diálogo el sentido cultural, social, religioso, nativo, y estético, muchas bandas optaron –y continúan– por una imagen demoníaca, paganista, neofolk. Además, anunciaban un espíritu nacionalista y consciencia subversiva, de retomar referentes arcaicos, como las mitologías odinistas y del Ragnarok, en contraposición al cristianismo que desplazó lo vikingo. El paisaje nórdico fue, desde sus comienzos, el escenario natural, el punto geográfico primordial para estetizar y primitivizar la imagen (moderna) de las bandas nórdicas, que se preocuparon por proyectar corporalmente un extremismo romántico, oscuro, que rechazaba las modas chándal del death metal norteamericano, o los fondos industriales que el heavy/trash, venían potenciando.

³¹ Spracklen, K., Brown, A. R. & Kahn-Harris, K. (2011). Metal Studies? Cultural Research in the Heavy Metal Scene. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 209-212.

³² Hjelm, T., Kahn-Harris, K. & LeVine, M. (2012). Heavy metal as controversy and counterculture. *Popular Music History*, 5-18. <https://journals.equinoxpub.com/PMH/article/view/14426/11937>

El reconocimiento del black metal en Escandinavia (Noruega, Suecia y Finlandia), motivó a autores como Michael Moynihan & Didrik Soderlind (2013), a desarrollar una extensiva investigación, registrando entrevistas, documentos, y resaltan acontecimientos mediáticos, sociales, culturales, mitológicos, políticos, que desencadenaron la irreverencia del black metal noruego de los años 90³³. Siguiendo esta línea, la dimensión transgresora, filosófica, ocultista, política, ritualística, romántica del black metal, como uno de los subestilos más atrayentes y polémicos en la historia de la música popular urbana, es enfocada por autores como Sciscione (2010)³⁴, Noys (2010)³⁵, Shakespeare (2010)³⁶, McWilliams (2015)³⁷, Skadiang (2017)³⁸.

Dos estudios fundamentales que redescubren el black metal y la importancia del satanismo y el paganismo, progresivamente influyentes en el desarrollo del folk metal, y en contextos mitológicos y esotéricos, y que interconectan con el arcaísmo, la historiografía y el culturalismo nórdico, encabezan autores como Olson (2008) y Granholm (2011). Olson, por ejemplo, subraya aspectos lingüísticos de las lenguas nórdicas y vigentes en algunas bandas, así como el relato esotérico y heroico de las divinidades del folklore, el romanticismo, haciendo alusión a leyendas del siglo XVIII que se interconectan con propuestas del black metal, especialmente, noruego³⁹.

Granholm (2011)⁴⁰, investigador del Department of History of Religions, Stockholm University, exhaustivamente trata sobre la dimensión esotérica, espiritualista, del black metal y el folk metal escandinavo, fenómeno que lo denomina “emergent religiosity” (religiosidad emergente, que será utilizada en varios pasajes de la investigación), e

³³ Moynihan, M. & Soderlind, D. (2013). *Señores del caos. El sangriento auge del metal satánico*. Es pop.

³⁴ Sciscione, A. (2010). Goatsteps Behind My Steps: Black Metal and Ritual Renewal. En N. Masciandaro (ed.). *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp.171-177). Creative Commons.

³⁵ Noys, B. (2010). ‘Remain True to the Earth!’: Remarks on the Politics of Black Metal. En N. Masciandaro (ed.). *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp.105-128). Creative Commons.

³⁶ Shakespeare, S. (2010). “The Light that Illuminates Itself, the Dark that Soils Itself: Blackened Notes from Schelling’s Underground”. En N. Masciandaro (ed.). *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp. 5-22). Creative Commons.

³⁷ McWilliams, J. (2015). “Dark epistemology: An assessment of philosophical trends in the black metal music of Mayhem”. *Metal Music Studies. 1*(1), 25-38.

³⁸ Skadiang, J. (2017). *True Black Metal: Authenticity, Nostalgia, and Transgression in the Black Metal Scene*. (Tesis de pregrado) Department of Gender and Cultural Studies The University of Sydney. https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/17219/Joel_Skadiang-Skadiang_J_Thesis_2017.pdf;jsessionid=A9DD4788D1B1C9BD100FDA892DE4D91D?sequence=3

³⁹ Olson, B. (2008). *I am the Black Wizards: Multiplicity, Mysticism and Identity in Black Metal Music and Culture*. (Tesis de posgrado). Bowling Green State University.

⁴⁰ Granholm, K. (2011). “Sons of Northern Darkness”: Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music”. *Numen*, 58(4), 514-544. www.jstor.org/stable/23045867

⁴⁰ Dyreland, A. (2008). Popular Culture in Satanic Socialization. *Brill*, 55(1), 68-98. www.jstor.org/stable/27643294

indaga en religiones y filosofías del siglo XIX y XX para explicar lo esotérico, y como esto, a su vez, se inscribe en el paganismo practicado por algunas bandas nórdicas. En un esfuerzo por revisar la situación de bandas como Led Zepellin o Black Sabbath, Granholm indaga cómo en los años 70, 80, había bandas interesadas por temas esotéricos. El metal, de alguna manera, sirvió para matizar una espiritualidad demoníaca, pagana, ancestral; la estética de sus portadas, fotografías, y en sus performance musicales corroboró esta imagen. La invocación al infierno y al diablo en las letras de las canciones fue una imagen de poder y de rechazo al orden social. El ensayo de Granholm, deja claro que la fiebre esotérica de las bandas nórdicas de folk metal ha recurrido no solo a la visualidad, sino también a la fusión de instrumentos de folklore nórdico con las guitarras estridentes, potenciando el neopaganismo⁴¹.

La valoración histórica del diablo en la cultura occidental, como un modelo teológico, ilustrado, romántico, moderno, es periodizado y examinado, ampliamente por Muchembled (2016)⁴². La aportación de Dyreland (2008)⁴³, en cambio, establece pautas sobre el consumo diabólico en la cultura popular, al considerar que lo satánico es común en las identidades sociales modernas, y que los satanistas son pocos y lejanos. Su propuesta abarca lo satánico en la cultura popular, manifestado en poesía, teatro, o en los relatos de folklore. Menciona también la dimensión filosófica del satanismo, en autores como Blavatsky, Crowley, Gurdjieff, hasta uno de los más influyentes como Anton Lavey, que fundó en los años 70, en EE. UU., la iglesia satánica, y luego de escribir *La Biblia Satánica*, por primera vez, intentó convertir a Satán en una institución y parte del racionalismo, dentro de la cultura occidental. El debate además se concentra en que, para unos, es una filosofía, para otros, es una religión; el satanismo es símbolo de lo prohibido, la radicalización, la ocultación, por tanto, en la cultura popular el “mal” y el black metal se adhiere a estas perspectivas.

Dyreland apunta lo que era una filosofía o un relato, en cambio, muchos adolescentes lo convirtieron en un código de vestuario, letras de canciones, e imagen, es decir, en una demonología popular, en cuanto a estilos musicales como el black metal y death metal.

⁴¹ Para el autor, además, es importante revisar términos como tradición, modernidad, ideología, simbolismo, puesto que se entrecruzan, interactúan, y forman parte de la comprensión del metal extremo. Es fundamental reconocer posturas políticas en lo musical, en bandas de black metal y folk metal, dado que, como menciona el autor, existe una “antirreflexividad-reflexiva”, muchas bandas han propagado aparentemente ideas racistas y fascistas, lo que ha llevado a polemizar el metal extremo.

⁴² Muchembled, R. (2016). *La historia del diablo Siglos XII-XX*. Fondo de Cultura Económica.

⁴³ Dyreland, A. (2008). Popular Culture in Satanic Socialization. *Brill*, 55(1), 68-98. www.jstor.org/stable/27643294

Su tesis plantea que el satanismo en la cultura popular es usado como una estrategia de consumo, un producto hiperconsumista (antireligión), si se tiene en cuenta que, en el metal extremo, lo demoníaco es una marca para vender imágenes de bandas, plenamente identificadas con accesorios, vestimentas, e íconos. De este modo, asegurando un éxito subcultural, mas no financiero, continúa siendo un fenómeno de pocos y marginal, para lo satanistas es más importante mantenerlo en la ocultación⁴⁴.

En cuanto a debates académicos que problematizan el tema del género, la corporalidad, la performance, el rol femenino, en la escénica y el *moshpit*, y que ayudan a situar una mirada crítica sobre la dominación masculina del metal extremo. Se mencionan estudios que, desde Leeds, construyen una teoría (basada en el trabajo de campo) sobre las sensaciones de entrar en contacto con el público (mayoritariamente de varones) y el choque corporal. Así, Rosemary Hill, Caroline Lucas, y Gabby Riches (2015)⁴⁵, reflexionan las fronteras simbólicas del metal que se construyen en base a las relaciones sociales, en muchos casos varones, que determinan la organización del espacio.

Uno de los aspectos que resaltan es la marginalidad en la que se ha gestado el metal, o la marginación que ha golpeado la construcción y proceso musical, dado que el metal ha recurrido a la negación social al momento de patentar su imagen cultural⁴⁶. Las autoras enfatizan que en la performatividad y la organización del espacio se conforma una “comunidad imaginaria”, en la cual se clasifican: sexo, género, raza, tipologías desde la cuales forjan una identidad cultural. Por tanto, en la escénica se manifiestan dichas comunidades imaginadas y es donde se producen prácticas de exclusión y marginación, debido a la masculinización del metal.

Las autoras, en este sentido, consideran que la identidad no es completa, más bien, una permanente construcción cultural. Las dificultades que plantea en un mismo escenario como el metal el análisis de la raza, la clase, el género, la sexualidad, en cierta medida,

⁴⁴ Más allá de que el satanismo, como ideología, comenzó en la contracultura de California, Dyrelund menciona algunas bandas de heavy metal que por los años 80 potenciaron una iconolatría de culto y difusión en la cultura popular, es el caso de Slayer, Ozzy, Electric Hellfire Club, Mercyful Fate, Deicide, Marilyn Manson, Acheron, Morbid Angel.

⁴⁵ Hill, R. L., Lucas, C. & Riches, G. (2015). Metal and marginalization: Researching at the edges of exteriority: Gender, Race, Class and Other Implications for Hard Rock and Heavy Metal. *Metal Music Studies*, 1(3), 1-12.

<http://eprints.whiterose.ac.uk/89557/3/MMS%201.3-%20Introduction-%20Revised.pdf>

⁴⁶ Al respecto, se debe apuntar que la Sociedad para los Estudios de la Música Metal se ha convertido en un verdadero cuerpo 'Internacional' (ISMMS), que ha fortalecido propuestas de estudiosos del metal de diversos países del mundo. En países como Kenya, Puerto Rico y Malasia, la marginación racial y discriminación religiosa, en lugar de afectar la identidad de los metaleros, más bien constituye un lazo social de unión. Véase, por ejemplo, Knopke, E. (2015). Headbanging in Nairobi: The emergence of the Kenyan metal scene and its transformation of the metal code. *Metal Music Studies*. 1(1), 125-124.

son distractores para entrar en el estudio de las experiencias cotidianas que viven los metaleros. A partir de la observación y el análisis del comportamiento de las mujeres en conciertos de metal, llegan a la conclusión de que las mujeres aceptan las normas masculinas para entrar en los patrones del metal.

Otra postura crítica proviene de investigadoras como Vasan (2011)⁴⁷ y Heesch (2019)⁴⁸, en el un caso, reflexiona el grado de aceptación o incursión de mujeres en el death metal, sea el poder, la fuerza, o la encarnación corporal de este subestilo fundado por varones. Mientras que, en el otro caso, reflexiona a Angela Gossow (Arch Enemy), y su interesante irrupción en la escénica, desde aspectos como la vocalización, ideales impuestos de masculinizar la brutalidad, hasta la guturalidad del death metal.

Hill *et al.* (2015), Riches (2011, 2013)⁴⁹ y Vasan (2011), han valorado que, en prácticas como el *moshpit*, es donde se conjugan comportamientos corporales transgresores de las mujeres. De ahí que sea fundamental observar la participación de las mujeres dentro de la escena metalera, aunque Riches, precisa que, en escenas de Reino Unido, como Leeds, es la limitada participación de las mujeres en festivales de metal, puesto que son varones blancos quienes protagonizan la escénica y solidifican ideales de pureza⁵⁰.

Esta autora expone teorías que estudian, no la representación, sino lo no-representacional como un método de vinculación directa con los movimientos corporales del *moshpit*; la encarnación desenfrenada de lo caótico. Esta práctica corporal se caracteriza por el *headbanging*, *multitud surf*, los trastornos del movimiento lleva a caídas, roces, etc. En cualquier caso, los estudios citados de las autoras son pioneros en el campo de la reflexión femenina y genérica en el contexto del metal extremo, y además ponen de relieve el debate sobre las relaciones entre el metal con el género, lo racial y lo sexual.

⁴⁷ Vasan, S. (2011). The Price of Rebellion: Gender Boundaries in the Death Metal Scene. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 333-349.

⁴⁸ Heesch, F. (2019). "Voice of anarchy": Gender aspects of aggressive metal vocals. The example of Angela Gossow (Arch Enemy)". En: *Crimino/Corpus. Rock et Violences on Europe*. Metal et violence: 1-37. <https://journals.openedition.org/criminocorpus/5726>

⁴⁹ Riches, G. (2011). Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 315-332. Y también: Riches, G. (2013). An Exploration of the Embodied, Lived Spaces within the Leeds Metal Music Scene. *Domestic space and Musical Space, 4th Global Conference Monday 9th September – Thursday 12th September*, 1-11.

⁵⁰ La realización del movimiento corporal en el moshpit se da en un sitio agresivo, y según como dice Riches, un juego corporal de espontaneidad, y de sinergia. El *moshpit*, así, permite poner de manifiesto sus identidades culturales. De acuerdo a la autora, los estudiosos de las teorías no-representacionales aproximan a una comprensión corporal del mundo, como el caso del *moshpit*: es en el instante y el lugar donde salen a relucir sentimientos, afectos.

Los estudios de los autores seleccionados se inscriben en el contexto del metal globalizado que tiene como protagonistas las escenas europeas o norteamericanas. Por ello, es necesario sumar aportes de autores de la región latinoamericana y ecuatoriana que en menor medida o abundancia han trabajado temas sobre el metal regional.

Si bien, el campo disciplinario del metal latinoamericano está en construcción y expandiéndose en los últimos años, a través de eventos, charlas, ferias independientes, inserción académica de asignaturas de música urbana en Argentina o en México (lo cual impide tener un panorama más objetivo); durante los años 50 y 70 la música popular urbana, que todavía no contaba con tal enunciación, y en el caso del rock, estaban categorizados como música moderna o música de autonomía (González 2001⁵¹; Ardito Aldana, 2012⁵²).

A esto, se debe agregar que, por la situación subalterna de la región frente a la historicidad colonial, la mayoría de estudios sobre música popular en América Latina han invertido y centrado su mirada en el estudio de las músicas tradicionales y ritmos populares. Una circunstancia que podría explicar las razones porqué el metal recién en las últimas décadas ha comenzado a ser objeto de estudio para aficionados que se ha convertido en académicos.

Tomando como referencia las transformaciones y migraciones urbanas de las ciudades, la globalización y adopción de artefactos extranjeros, por parte de los jóvenes que, en la región, durante los años 70 y 80, utilizaron el rock y el metal para reivindicar luchas sociales, autonomía grupal, en contraposición a las ideologías neoliberales o socialistas que imperaban. Además, la sospecha de que el rock o el metal se trataba de un fenómeno global y una amenaza al sistema estatal, con acierto, lo han expuesto autores como Hopenhayn (1998)⁵³, Monsivais (2000)⁵⁴, Silva (2002)⁵⁵. Sus aportes no se basan exclusivamente en analizar bandas o estilos musicales, sin embargo, captan la efervescencia generacional del rock y el metal, como símbolos de la rebeldía, y lo

⁵¹ González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 195, 38-64.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398>

⁵² Ardito Aldana, L. (2012). ¿Música popular o músicas populares?. *Malaidea (cuadernos de reflexión)*, 4, 59-80.

⁵³ Hopenhayn, M. (1998). "Tejido intercultural: del mestizaje originario al *massmediático*". En R. Follari y R. Lanz (comps.). *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*, (pp.19-35). Sentido.

⁵⁴ Monsivais, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.

⁵⁵ Silva, A. (2002). Culturas urbanas en América Latina. *América Latina un espacio cultural en el mundo globalizado*, 194-219.

valoran en el contexto político y social ayudando a comprender que no fueron fenómenos musicales entendidos sino cuestionados por tratarse de modas extranjeras.

Otros estudios más contemporáneos de interés para la investigación son los aportes de Calvo (2017⁵⁶, 2018⁵⁷). Esta investigadora, en el primer trabajo, expone cómo la globalización del metal extremo no fue un asunto exclusivo de la industria masiva sino también del *underground*, al punto de que logró influir en la constitución de escenas musical en el metal latinoamericano. La clasificación escénica le permite evaluar las condiciones, las posibilidades, los contrastes, los flujos, la autogestión, como factores que estimularon el reconocimiento de escenas que a pesar de que no fueron difundidas masivamente fueron importantes en la conformación de públicos y de bandas, sobre todo a fines de los años 80 y comienzos del 90.

En su segundo trabajo, ahonda el indigenismo del metal argentino, basándose en los relatos de nación en la Argentina y los ideales políticos del blanqueamiento sobre los nativos, como parte de una élite ilustrada que, a fines del siglo XIX, pretendía instaurar un biotipo de intelectual y ciudadano. La autora contrapone con la intelectualización socialista del indígena de los años 30 y lo compara con la insurgencia musical y lírica de bandas de metal argentino que, en los años 80, comenzaron a cuestionar al elitismo blanquista.

La influencia de los pueblos originarios en este país, también es tratada por Rafanelli⁵⁸, quien ofrece reflexiones en torno a la colonización idiomática, social, y las estructuras de poder dominante que han afectado la territorialidad e identidad de comunidades aborígenes, siendo el heavy metal uno de los estilos de la región que se ha preocupado por cantar y representar su marginación.

Aunque no directamente aborda el indigenismo en el metal extremo, como lo expone Calvo, pero resulta elemental retraer las reflexiones de Tucker (2011)⁵⁹, investigador de la Brown University, que aborda bandas indie y folk peruanas de los años 90, que tenían

⁵⁶ Calvo, M. B. (2017). "Metal extremo y globalización en América Latina: los casos de Hermética (Argentina), Masacre (Colombia) y Brujería (México)". En María C. Dalmagro & A. Parfenluk (eds.). *Reflexiones comparadas (Desplazamientos, encuentros y contrastes)* (pp.170-190). Universidad Nacional de Córdoba.
<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5735/Reflexiones%20comparadas%20.pdf?sequence=1>

⁵⁷ Calvo, M. B. (2018). Perspectiva indigenista en el metal de Argentina. *Revista Metal Music Studies*, 4(1), 147-154.

⁵⁸ Rafanelli, C. (2014). "La influencia de los pueblos originarios en el heavy metal". En G. Minore (ed.). *Cultura Metálica: Ponencias, Debates y Exposiciones de la 1º Feria del Libro Heavy de Buenos Aires* (pp.57-68). Clara Beter.

⁵⁹ Tucker, J. (2011). "Permitted Indians and Popular Music in Contemporary Peru: The Poetics and Politics of Indigenous Performativity". *Ethnomusicology*, 55(3), 387-413.
<http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.55.3.0387>

nexos con el indigenismo comunitarios y las luchas sociales. La banda Uchpa (creada en 1993), banda blues, hard rock con sede en Lima, que cantaban en su idioma nativo: *quechua*, como una forma de promover su cultura, y el segundo caso, la banda expatriada Alborada (formada en 1984), su música se basaba en el folklore del ande peruano, posteriormente, establecidos en Colonia-Alemania. Ambas bandas permiten identificar los nuevos formatos culturales, musicales, a los que se adaptan las tradiciones indígenas, sea cuando se canta en la lengua aborígen o se utilizan los instrumentos étnicos⁶⁰.

En la línea etnicista de estudiar la apropiación e hibridación la música urbana y combinarlo con relatos localistas, también se inscribe el estudio de Valentín Ríos (2015)⁶¹, que realiza aproximaciones a la cultura urbana, particularmente, el caso de los jóvenes mapuches chilenos y su adhesión a estilos como el hip-hop, punk y heavy metal. Los jóvenes mapuches, no han dejado de lado sus celebraciones o ritualidades, sino que, más bien, han sabido construir una comunidad urbana, a partir de la musicalidad. Esta adquisición sonora, por el desarraigo de sus localidades a la ciudad, transculturada o híbrida –según explica el autor– obedece, por una parte, a la globalización (de donde han tomado a sus referentes musicales), mientras que, por otra, la música ha sabido adaptar a su política de vida⁶².

Otro autor que considero un aporte fundamental en los efectos de la glocalización regional, enfoca la global versus lo local, la hibridación urbana y ancestral, que

⁶⁰ La experiencia de estudiar las proyecciones de la música andina en Tucker surge mientras investigaba la tradición Huayno de la música, en los altos Andes, y lo que le llama la atención es cómo estas composiciones más arraigadas a un entorno geográfico, en muchos casos milenarios, luego se trasladan a ámbitos comerciales y logran fusionarse con materiales electrónicos, flautas, guitarras, baterías, entran en esta convivencia. Al mismo tiempo, la vestimenta de la banda Alborada, curiosamente, asemeja a un nativo norteamericano, en contraste con la vestimenta tradicional del indígena andino, lo que, sin duda, llamó la atención en el Perú, debido a que estos experimentos en world-music, generaron discusión en torno a la música del patrimonio indígena. A lo largo del artículo, Tucker problematiza la identidad, la industria musical andina del Perú, así como los dilemas entre el patrimonio en el Estado, ya que las dos bandas permiten situar el idioma nativo, vestimentas, imagen, hibridación, es decir, presentan nuevas formas de practicar la tradición musicalmente, y corporalmente. Para el autor, está claro que las dos bandas son un ejemplo para comprender nuevos espacios de la diversidad y, sobre todo, la indigeneidad en los públicos locales, que es hacia donde han apuntado en lo que va de actividad como músicos, realizando conciertos con comunidades locales.

⁶¹ Valentín Ríos, E. (2015). “Nuevas formas de identidad y subjetividad en los jóvenes urbanos a partir de la música: resistencia y transculturación”. En D. Godoy et al. I Jornadas de Pensamiento Latinoamericano (pp.56-69). Universidad Autónoma de Entre Ríos. <http://www.uader.edu.ar/wp-content/uploads/2015/09/I-Jornadas-de-Pensamiento-Latinoamericano.pdf>

⁶² El punk, hip-hop, heavy metal, de esta manera, son musicalidades determinantes en la identidad de los jóvenes, según como observa su autor en el texto, refiriéndose a que en estos géneros musicales (los jóvenes) toman una postura de autoreconocimiento de sus orígenes, al revitalizar el término: “mapuches”. De ello también se puede agregar que a más de que sus canciones contienen letras en mapuche, la musicalidad que practican, desde la urbe, les permite realizar intercambios culturales entre sus diversas tendencias.

practican bandas de metal latinoamericano, es el investigador Keith Harris (2000)⁶³, quien realiza un exhaustivo análisis sobre la banda brasileña de thrash/death metal Sepultura y las fusiones musicales en su álbum *Roots* (1996). Harris intenta responder a las relaciones de intercambio en el panorama musical popular de los grupos subalternos, cuando sus producciones combinan música occidental y no occidental⁶⁴.

Para debatir el tema de las músicas globalizadas por culturas urbanas, el autor, propone la noción de escena, que le permite reconocer la emergente producción y difusión de una manifestación musical urbana. A pesar de que Sepultura en sus álbumes anteriores practicaba un sonido más fiel al de sus orígenes, pero en este álbum es donde el thrash/death experimenta otras dimensiones cuando se conviven con la ritualidad y de la tribu Xavanti, y les permite experimentar hibridación, tal como venía sucediendo con las bandas de pagan folk metal en Escandinavia.

Para Harris, la institucionalización y la globalización han generado más recursos musicales, otras formas de construcción identitaria, y ahí es donde adquiere importancia el concepto de escena, puesto que puede haber escenas locales, globales, marginales, urbanas, y de alguna manera confluyen en un mismo tiempo.

La preocupación de los investigadores por indagar aspectos sociales, políticos, censuras, del rock y el metal en localidades latinoamericanas, acaecidas entre los años 70, 80 y 90 (décadas de apogeo y popularización), es enfatizada por autores como Nelson Varas-Díaz, Osvaldo González Sepúlveda & Andrés González Sepúlveda (2018)⁶⁵. Estos autores analizan las problemáticas de la llegada del rock a Cuba y las censuras aplicadas por el régimen de turno, prohibiendo cualquier apropiación de artefacto extranjero. En circunstancias adversas había bandas que se reunían en el Patio de María y que realizaban ensayos y socializaban, de esta manera, la escena, marginalmente, persistió.

⁶³ Kahn-Harris, K. (2000). "Roots?": The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene". *Popular Music*, 19(1), 13-30. www.jstor.org/stable/853709

⁶⁴ El grupo Sepultura, formada en 1984 en Belo Horizonte es una banda pionera en el sincretismo sonoro, sobre todo por su álbum *Roots*. Aunque, ya hemos revisado, en parte, la importancia del metal extremo a partir de los años 80, lo interesante es que la expansión musical del underground empezó a inquietar la sensibilidad de jóvenes de otras latitudes. Sepultura se mueve en escenas diferentes en los 90, residiendo ya en EE. UU., como banda reconocida, retornan a Brasil y convive con la tribu de los Xavanti, de quienes aprenden el modo de convivencia y toman sus notas tribales para fusionar con el trash/death metal que los ha caracterizado.

⁶⁵ Varas-Díaz, N., González Sepúlveda, O. & González Sepúlveda, A. (2018). "From the 'Patio' to the 'Agency': The emergence and structuring of metal music in revolutionary Cuba". En *Metal Music Studies*, 4(1), 137-146.

Mientras el estudio de María L. Núñez & Arturo Rivas (2018)⁶⁶ muestra la evolución del metal extremo peruano en los años 80, una década marcada por la violencia estatal y militar y el protagonismo de las guerrillas latinoamericanas, como Sendero Luminoso y el MRTA, que propagaron el terror en poblaciones especialmente campesinas, donde establecieron sus bases. Para los autores, la narrativa demoníaca, monstruosa u onírica de algunas bandas de la época, contraria a la postura social más conocida del metal latinoamericano, fue un punto de escape a la violencia política y disidente.

Los estudios que se han expuesto abren interesantes posturas y perspectivas para evaluar la incidencia del metal extremo global en la región de América Latina y, ciertamente, permiten conocer el contexto cuando se fue desarrollando el rock y metal ecuatoriano. En Ecuador, el panorama es distinto a la significativa producción académica de estudios que he citado, la mayoría de los estudios son tesis universitarias de aficionados que ensayaron temas o se interesaron por enfocar el rock y el metal.

A continuación, mencionaré estudios más generales, dado que escasamente se encuentran estudios que analicen bandas locales y se comparen con el metal global, o que directamente se interconecten con nuestro objeto de estudio. En cualquier caso, los seleccionados permiten clasificar, periodizar, o referenciar algunos momentos políticos, culturales, sociales, mediáticos que la escena ha enfrentado en su constitución.

Una de las contribuciones para periodizar, mencionar bandas, observar las formas de circulación, la autogestión, o la participación de músicos “semiprofesionales” en el rock de Quito, desde los años 60 y 70, lo aborda Ayala Román (2008)⁶⁷. Si bien, su trabajo se concentra en el enfoque de las industrias culturales es interesante retraer sus reflexiones que dialogan con lo social.

Dos trabajos que guardan estrecha relación para entender cómo se construyeron alianzas entre lo popular y lo social, teniendo como soporte el rock, proviene de Andrade (1997)⁶⁸ que se interesa por la figura de Pancho Jaime, considerado uno de los primeros rockeros del país, que estimuló prácticas comunicativas desde la radio, las revistas, organización de conciertos. Además, fue un crítico severo de los políticos de turno en los años 80. Sus constantes parodias y sátiras a la masculinidad de políticos de turno le condujeron a la cárcel y represión.

⁶⁶ Núñez, M. L. & Rivas, A. (2018). Representaciones musicales en tiempos de violencia: Orígenes del metal peruano durante la crisis general de los años ochenta. *Revista Metal Music Studies*, 1(1), 209-218.

⁶⁷ Ayala Román, P. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Corporación Editora Nacional.

⁶⁸ Andrade, X. (1997). Carnaval de Masculinidades. *Revista Íconos de ciencias sociales*, 2, 71-84.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/1241/6/RFLACSO-I02-08-Andrade.pdf>

El otro estudio corresponde a Salazar (2014)⁶⁹ que resalta la figura del músico y trovador rockero, Jaime Guevara –como parte del hipismo criollo adaptado al entorno social quiteño– es uno de los guitarristas populares que más solidaridad ha tenido con familiares de desaparecidos por dictaduras políticas y que ha cantado letras referentes las represiones policiales y militares. Pancho Jaime y Jaime Guevara son dos personajes que revitalizan las acciones, los activismos, del rock ecuatoriano desde los años 70.

Partiendo de la reflexión de cultura urbana y sus estrategias discursivas, estética, interrelaciones grupales, como respuesta a la modernización comercial, en la ciudad de Quito, por ejemplo, Guerrón Villaverde (2012)⁷⁰, se concentra en las “tribus urbanas” que agrupan, especialmente, a individuos jóvenes que han adquirido un gusto musical y un modo de vida en torno a musicalidades urbanas.

En muchos casos establecen una conducta que va en contra de los valores de la sociedad. Considerados rebeldes y negados de expresarse en ciertas esferas de la vida pública, las tribus urbanas son fundamentales en la configuración de nuevas identidades en grupos juveniles, pues ahí es donde los jóvenes encuentran un refugio e instituyen un modo de vida.

A lo largo de su reflexión, la autora enfatiza en las tribus urbanas también conocidas como movimientos de contracultura, o comunidades urbanas, quienes inician estilos de vida a partir del rock, el punk, hard core, en la ciudad de Quito⁷¹. Asimismo, González Guzmán (2012), motivado por los debates de la cultura y la contracultura, que empezaron a gestarse por parte de académicos de la Escuela de Chicago y Birmingham (hacia los años 70 y 80), en sus tesis, plantea una lectura intercultural sobre el movimiento rockero en la ciudad de Quito, ya sea en su dimensión cultural como en sus prácticas de identificación.

⁶⁹ Salazar, G. (2014). *Memorias y trayectos del rock y el Estado en la vida de Jaime Guevara*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito. <http://hdl.handle.net/10469/8642>

⁷⁰ Guerrón Villaverde, A. M. (2012). *Jóvenes en Quito: nuevas identidades urbanas. Memorias de un arte resistente en Quito*. Ministerio de Cultura del Ecuador.

⁷¹ Además, proporciona claves para adentrarnos en los territorios de la cultura urbana, y su identificación con la música, hasta realizar una exposición de la agencia cultural, que se evidencia en la sociabilidad, en la cual interactúan, esto dado en lo que la autora menciona como “ciudad hostil”. Los encuentros y desencuentros entre sus miembros, el concierto, las juergas, son algunos de los temas que aborda su texto. No obstante, otro de los temas a destacar tiene que ver con el consumo de drogas, puesto que habría que pensar si esto tiene que ver con la música, o la música es el repositorio para este tipo de prácticas. En este punto, es importante situar el juicio social que involucra a la música y al consumo de drogas, estas tensiones transgresoras de la cultura urbana, generan, a la larga, exclusión social. De ahí que su autora, además, sugiera procesos de inclusión social, ante estas problemáticas, pues de lo que se trata de reconocer las diferencias y ofrecer vías para la reconstrucción y reafirmación de dichas identidades.

Entre sus aportes, destaca el hecho de que el movimiento rockero de la ciudad de Quito, en su constitución, ha sufrido atropellos culturales y sociales, por el hecho de mirarse desde la diferencia, y estar a la deriva de la represión policial, social.

Para este autor, el rock ecuatoriano representa, no solo a una cultura musical, sino ante todo a un sector social, que pone en evidencia problemáticas de la cultura nacional. Es de mencionar, asimismo, que las adaptaciones locales parten de las influencias de culturas globales que, el autor, indaga desde sus particularidades.

En sintonía con el rock y el metal, como un movimiento censurado por la política, lo mediático, la constante búsqueda de espacios públicos, descuidado por las autoridades cuando han implementado fuertes restricciones; se menciona el trabajo de Acuña (2015)⁷², se ocupa de realizar un análisis semiótico a periódicos locales y los perjuicios mediáticos que generaron en la moral rockera cuando sucedió el incendio de la discoteca Factory, año 2008. Otro estudio que aborda el caso Factory, es el de Madrid (2013)⁷³ en el cual expone la emergencia identitaria del movimiento rockero, observando las adversidades de la política pública y la necesidad de refirmar el metal en el espacio urbano.

Ochoa (2009)⁷⁴, por su parte, hace un interesante estudio para determinar sectores de la ciudad de Quito donde se gestó la movida metalera de los años 90, considerando el sur de la ciudad, como uno de los sectores populares donde convergieron más rockeros. Además, su estudio indaga las problemáticas institucionales que han enfrentado algunos organizadores de conciertos.

El estudio de Pintado (2016)⁷⁵ explora bandas del sector noroccidental de Quito, como Demencia (thrash speed metal), Lasen (rock experimental/avant-garde/death /doom metal) o Likaón (thrash/ death/ hardcore grindcore metal), donde demuestra que la escena capitalina se fortalece sin depender exclusivamente de lo comercial, y donde la hermandad ha sido uno de los motivos por los cuales el metal quiteño ha persistido.

⁷² Acuña, A. (2015). *Interpretación de las representaciones de la cultura urbana gótica de Quito, en el caso del incendio de la discoteca Factory realizado por el Diario El Comercio*. (Tesis de pregrado). Universidad Central del Ecuador, Quito. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/5023/1/T-UCE-0009-391.pdf>

⁷³ Madrid, A. (2013). La discoteca Factory: estudio de caso sobre la emergencia identitaria del rock. *Revista del Instituto de la Ciudad Quito*, 1(3), 97-134. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6463/1/REXTN-QUR3-07-Madrid.pdf>

⁷⁴ Ochoa, J. P. (2009). *Identidad, Globalización y Estado: el caso de los jóvenes roqueros en Quito*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/2064/3/TFLACSO-JPOG2009.pdf>

⁷⁵ Pintado, M. (2016). *La música metal del noroccidente de Quito*. (Tesis de posgrado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5855/1/T2425-MEC-Pintado-La%20musica.pdf>

Finalmente, la investigación de Yumisaca (2016)⁷⁶, hace un interesante recorrido sobre el concepto de interculturalidad y sus principales exponentes, para situarlo con el problema del multiculturalismo. Examina la interculturalidad como un logro del Movimiento Indígena, luego de los levantamientos en los años 90, reconocida en la constitución de 1998, a nombre de la plurinacionalidad étnica ecuatoriana. Yumisaca, en este sentido, y para demostrar la relevancia de la interculturalidad en la música urbana toma como caso de estudio a la banda de folk metal Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino, donde estudia las fusiones híbridas que practican y sus nexos con el indigenismo).

4.2. Teorías y definiciones para un análisis de la música popular urbana.

En este apartado expondré definiciones conceptuales, que he seleccionado y considero relevantes; y serán referidas a lo largo de la investigación. Entre las cuales, subrayo nociones como cultura popular y música popular urbana, contracultura, globalización, hibridación cultural, sistema cultural religioso, corporalidad (geocorporalidad), y en el ámbito genérico, aproximaciones a la masculinidad y lo femenino. Cabe añadir que, en el recorrido de la investigación, paulatinamente, se irán ampliando, tipificando y contextualizando.

Las definiciones conceptuales tomadas en cuenta servirán para reforzar nuestros modelos de análisis, así como también para categorizar y reflexionar dinámicas globales, culturales, sociales, religiosas y de carácter genérico, en torno al metal extremo. El estudio del cuerpo geográfico del black metal y folk metal convocan a viabilizar definiciones, entre conceptos existentes y otros que sea readaptados a las diversas problemáticas.

4.2.1. Definiciones sobre cultura popular y música popular urbana.

Simón Frith (2014), uno de los destacados estudiosos de la música popular precisa que, en primera instancia, esta noción, debe entenderse en el contexto de la cultura popular, no sólo porque es una de sus ramificaciones o mantiene correspondencia con distintas formas de representación de lo popular, sino porque, además, en ella coexisten actividades sociales, debates, juicios de valor, interpretaciones o resistencias.

⁷⁶ Yumisaca, E. (2016). *La interculturalidad a través de la fusión musical: dos estudios de caso; la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino)*. (Tesis de posgrado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5318/1/T2061-MEC-Yumisaca-La%20interculturalidad.pdf>

A lo largo del siglo XX, el concepto cultura ha sido motivo de diversos debates en corrientes marxistas en torno a la contrahegemonía, en Gramsci (1971), arte y cultura de masas en Benjamín (1990), arte popular en perspectiva humanista Panofsky (2000); o, fundamentalmente en la línea de los Estudios Culturales, los aportes sociológicos y culturalistas donde lo popular corresponde a las clases “bajas” y establecen posiciones de resistencia al poder. En este ámbito destacan autores como Williams (1958), Hall (1984), Thompson (1991), Turner (1996), Eagleton (2000), Storey (2002), Lull (2009). Y, en la línea de una interpretación hermenéutica y antropológica de la cultura popular configurada por herencias y sistemas culturales, subrayo los aportes de Geertz (1993)⁷⁷. Para los fines pertinentes y el enfoque socio-culturalista, que prioriza la investigación, extraeré algunas definiciones de los autores mencionados, con la finalidad de remarcar perspectivas de la cultura popular e interconectar con la música popular (urbana). En principio, el término cultura “encierra una transición histórica” (Eagleton, 2000, p.13). La cultura, que aducía al “cultivo del espíritu”, adquirió diversas connotaciones y usos históricamente, lejos de que primitivamente el hombre cultivaba la tierra, se trasladó al cultivo y producción intelectual y, por ejemplo, en la Ilustración sirvió para institucionalizar el proyecto civilizatorio del sujeto “culto” y diferenciarse de las clases populares.

Desde sus raíces etimológicas en el mundo del trabajo rural, la palabra adquirió, primero, un significado próximo a «civilidad», y luego, en el siglo XVIII, se volvió más o menos sinónimo de «civilización», entendida ésta como un proceso general de progreso intelectual, espiritual y material. En efecto, la idea de civilización equipara lo modales y la moralidad: ser civilizado consiste en no escupir en la alfombra (...) La palabra misma ya implica una correlación sospechosa, entre comportamiento educado y conducta ética, correlación que en Inglaterra también se da a la palabra «caballero» (gentleman) (Eagleton, 2000, p.22).

El desplazamiento de la cultura a nombre de lo civilizado, ciertamente, produjo tensiones en el entendimiento de lo popular, no solo porque marginó y clasificó conductas y modales, sino porque pretendía estandarizar un modelo de comportamiento acorde a la cultura oficial. Lo popular, ciertamente, en su acepción más tradicional ratifica la pertenencia a los sectores populares y se define por su opuesto, la cultura culta (oficial):

⁷⁷ Véase otros estudios que aportan el campo de la cultura popular y se inscriben en las líneas de conocimiento mencionadas, por ejemplo, a: Norbert, E. (1986). *El proceso civilizatorio*. Fondo de Cultura Económica; el trabajo de: Johannes, F. (1998). *Anthropology and Popular Culture*. University Press of Virginia; y también: Geertz, J. (2003). *On the Edges of Anthropology (Interviews)* Chicago: Pricly Paradigm Press.

[...] no significa ampliamente difundido, de corriente principal o dominante o de gran éxito comercial. En las lenguas y culturas latinas, la palabra «popular» se refiere mucho más a la idea de que la cultura se desarrolla a partir de la creatividad de la gente común. La cultura popular procede de la gente; no es algo que se dé a la gente. Esta perspectiva desbarata las distinciones entre productores y consumidores de los artefactos culturales, entre las industrias culturales y los contextos de recepción (Lull, 2009, p.100).

A fines del siglo XIX, el posicionamiento ideológico de lo civilizado desplazó los preceptos del término cultura, al punto de que lo civilizado representaba los buenos modales y gustos, mientras que la cultura lo extravagante y espiritual. Una circunstancia que condujo a vincular que la “civilización es algo típicamente francés; la cultura, algo inconfundiblemente alemán” (Eagleton, 2000, pp.24-25)⁷⁸. Las disputas sobre los usos históricos del concepto cultura podrían conducir a otros senderos, sin embargo, por ahora es interesante tener en cuenta que su significado fue moldeado y readaptado de acuerdo a los intereses intelectuales y estatales, sobre todo, en la cultura occidental.

A inicios del siglo XX, según Frith, la noción de cultura como objeto académico no mantiene sintonía directa con la actividad popular; y, por ello, este sociólogo, hace una crítica al enfoque de las industrias culturales de los estudios marxistas. Si bien, *a posteriori* de los años 30, la cultura popular surgió como una crítica a la cultura de masas, la Escuela de Frankfurt priorizó una interpretación más comercial:

Analiza por un lado la organización de la producción masiva y por el otro la psicología del consumo masivo, la cultura popular comercial carecía de valor estético, y Adorno y Horkheimer desarrollaron una serie de conceptos (tales como “estandarización” y “repetición”) para explicar el porqué de esto. Al crear mercados para sus productos, los empresarios culturales desarrollaron estrategias manipuladoras que hacen caer en la trampa del autoengaño [...] (Frith, 2008, p.43).

Durante los años 80 y 90, y con el surgimiento de los Estudios Culturales, la noción de cultura popular recupera las efervescentes luchas sociales de sectores populares y es motivo de amplios debates en torno al poder cultural. Stuart Hall, por ejemplo, fijándose en la revolución obrera en la época industrial de la Inglaterra del siglo XVIII, ubica en el contexto de las clases populares y las reivindicaciones, frente al pretendido orden que imponía el capitalismo industrial; siendo la resistencia un método de rearmar al pueblo. Mientras que, en el siglo XX: “grandes masas de personas consumen y disfrutan de los productos de nuestra moderna industria cultural, entonces se desprende que entre el

⁷⁸ Este autor además precisa que: “Los alemanes adoptaron la palabra francesa *culture* y, de ese modo, *Kultur*, «Cultura», se convirtió en la etiqueta de la crítica romántica y premarxista de la primera fase del capitalismo industrial” (Eagleton, 2000, p.24).

público que consume tales productos hay un número considerable de obreros” (Hall, 1984, p.4).

Además de lo expuesto, y siguiendo la reflexión de Hall, la cultura popular no solo estimularía volver a repensar las dinámicas sociales en las que estuvieron inmersas las clases obreras y sectores marginales, puesto que, en los Estudios Culturales, es de interés analizar lo popular en expresiones folklóricas, tradiciones locales que evidencian aspectos de lo nacional, el territorio y, de algún modo, han tenido impactos globales. En este sentido, la cultura popular: “contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares” (Hall, 1984, p.6).

Storey (2002), por su parte, menciona que, Raymond Williams, desatacado culturalista de la segunda mitad del siglo XX, propuso una dimensión intelectual, espiritual y estética para definir la cultura. Mientras que, para entender la cultura popular, refirió algo: “«que gusta a muchas personas»; «obra de tipo inferior»; «obra que intenta deliberadamente ganarse el favor de la gente» «cultura hecha por la gente para ellos mismos»” (Williams citado en Storey, 2002, p.19).

Es interesante observar que la multiplicidad de visiones sobre la cultura popular dificulta su definición, sin embargo, las variaciones históricas del concepto permiten problematizar aspectos espirituales, materialistas, tecnológicos, masivos, identitarios, genéricos, raciales, étnicos, urbanos; abarcando la lucha popular hasta los marcados contrastes de la cultura popular masiva, estimulada por la industria. Para nuestro caso, es importante situar lo popular en perspectiva de la creatividad y el agrupamiento, capaz de regenerar tradiciones o apropiaciones en comunidades surgidas en las urbes (más adelante a propósito de la definición de hibridación se tratará este aspecto).

Las aproximaciones a la noción de cultura popular permiten problematizar que ha ido progresivamente resignificándose y readaptándose a las situaciones culturales y sociales. En nuestro caso, interesa reflexionar lo popular y examinar su readaptación a nuevas experiencias urbanas, como el caso del heavy metal y el metal extremo, dado que, en sus orígenes, por un lado, eran músicas que no disponían de canales oficiales de difusión. Pero que, sin duda, han sido músicas que representan el malestar generacional de la juventud occidental que ha vivido cambios significativos e identitarios en la cultura; y, por otro, expresaron irreverencia y resistencia frente al *establishment* de la cultura “cultura”.

Frente a lo expuesto, me remitiré a puntualizar algunas definiciones y tomaré como punto de partida la música urbana como asignatura que se inscribe en los estudios de la música popular, tomando en cuenta que el panorama de la disciplina es vasto y diverso, porque se interconecta con disciplinas como la sociología, la antropología, la estética, la psicología social y, por supuesto, la etnomusicología.

Francisco Cruces (2008) considera que la etnomusicología es una rama que aborda con profundidad la música popular, puesto que se encarga del estudio de la pluralidad de las culturas musicales. Al respecto, Helen Myers, una de las autoras referentes en este campo, por ejemplo, anota que se enfoca en “la música folklórica, de la música culta oriental y de la música de tradición oral contemporánea, así como diversos parámetros conceptuales tales como su origen, el concepto de cambio musical, la música como símbolo, aspectos universales de la música, la función de ésta en la sociedad [...]” (Myers, 2008, p.19).

Aunque la etnomusicología, según Martí (1997), en principio, se ocupaba de las músicas no-occidentales, Myers (2008) agrega que, durante la primera mitad del siglo XX (años 50), comenzó a tener mayor acogida. Este surgimiento sumaría aportes de Blacking (2008, 2015), que escribía sobre el valor cultural de la música no occidental a raíz del estudio de ritmos afros y resaltaba las relaciones interpersonales y comunitarias, donde propuso un sonido humanamente organizado.

No obstante, el crecimiento poblacional, las transformaciones urbanas, la tecnología, las migraciones y la veloz proliferación de tendencias en las urbes donde estaban involucrados los jóvenes, sobre todo, motivaron a que esta disciplina ponga mayor atención a expresiones urbanas, y, de esta manera, se forje un campo de conocimiento interdisciplinario con la sociología, el culturalismo, la antropología.

El desarrollo de los Estudios Culturales, en torno a los estudios de la cultura popular, durante las décadas de los años 70 y 80 hasta la actualidad, agrupan críticos y estudiosos de la música popular, que han construido un extensivo campo disciplinar. Entre los cuales, menciono a críticos y teóricos como Fiske (1989), Longhurst (1995), Clayton, Herbert & Middleton (2003), Frith (2008, 2014), Shuker (2009), Steingress (2008), Finnegan (2008), Chastagner (2012), entre otros. La significativa presencia de discursos se ha enfocado en torno a la vida urbana, el consumo, las audiencias, la comunicación, la cultura, la socialización, la hibridación, la modernidad.

Así, Longhurst (1995) aborda la música popular y las audiencias que experimentan cambios en sus relaciones, puesto que, consumen música disponiendo de tecnologías

digitales. Steingress (2008), asimismo, asevera que a fines de los años 80, el teórico Fiske, reflexionaba que, lejos de la industria, lo popular ha representado lo subordinado, y por ello, se debe analizar el saber cotidiano de la gente: “Popular culture is the culture of the subodinate; it is not concerned whit findign consensual meanings or with producing social rituals that harmonize social diference, as the liberal pluralist would have it” (Fiske, 1989, p.8)⁷⁹.

Steingress, además, argumenta que la industria y la visión mercantil de la música popular, ha descontextualizado, por ejemplo, el valor del origen tradicional de músicas étnicas, pero, no obstante, las tendencias modernas, especialmente desde los años 80, han entrado en una “dinámica socio-cultural en la era de la globalización: la hibridación transcultural” (Steingress, 2008, p.239)⁸⁰. En este sentido, la música popular es un fenómeno social que responde a los procesos y transformaciones de una época, independientemente de la manera cómo circule, puesto que es inseparable del contexto en el que es producida.

En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, autores como Clayton, Herbert & Middleton (2003), hacen una amplia recopilación sobre aspectos del estudio cultural de la música y lo popular. Richard Middleton en “Locating the People: Music and the Popular”, observa que lo popular es concepto mutable y varía en el discurso progresista de la modernidad, y de acuerdo a las ideologías y las reglas que habitan en el espacio social. Este autor, además, establece que, si bien, la Ilustración ofrece las metáforas dominantes del progreso, la economía, la política, la ideología, paralelamente, regeneran otras relaciones sociales en las que tienen cabida metáforas románticas de lo primitivo, el nacionalismo, el folk.

Y aunque la música popular esté revestida de diversas narrativas sociales, tradicionales, modernas, para representar el sonido, precisa que también se pone en juego el significante, es decir: “the popular in music comes to us through the effects of sounds, words, and words about sounds [...]” (Middleton, 2003, p.256)⁸¹.

En este contexto: ¿cómo se inscribe la música popular urbana? Shuker (2009) y Frith (2008; 2014), enfatizan que, definir la música popular, es un asunto complejo ya que, por una parte, lo popular es una noción que tradicionalmente identifica al “pueblo” y,

⁷⁹ Traducción: “La cultura popular es la cultura subordinada; no le interesa encontrar significados consensuales o producir rituales sociales que armonicen la diferencia social, como lo diría el pluralista liberal”.

⁸⁰ La noción de hibridación será definida en los subsiguientes apartados.

⁸¹ Traducción: “Lo popular en la música nos llega a través de los efectos de los sonidos, las palabras y las palabras sobre los sonidos [...]”.

por otra, la música popular se ha vinculado al mercado, al consumo, y a circuitos comerciales de difusión. Podría decirse que es una música popular, posee características y particularidades vinculadas a la tecnología, que tipifican como urbana.

Si bien, hacia los años 50, en Estados Unidos los afros asentados en las urbes popularizaron el jazz y o el blues, como medios legítimos de expresión y emancipación, posteriormente, los blancos se inspiraron y amplificaron la performática, sin embargo, se debe considerar que la apropiación instrumental y electrónica provenía de un sistema musical instaurado por los blancos.

Lo mismo sucedía con el *rock and roll* durante los años 50, no extraña que figuras afros como Little Richard impactaba a este género con su controvertido piano, o los sensuales movimientos de Elvis Presley, sin duda, hacen patente las “raíces afroamericanas y caribes del rock” (Chastagner, 2012, p.12).

Esto quiere decir, que los orígenes de la música popular urbana estaban marcados por entrecruzamientos y que hubo mutuas inspiraciones en sus configuraciones. La convergencia urbana de principiantes y artistas de diversas etnias, los canales de difusión, la adquisición de instrumentos electrónicos, posibilitó la evolución de la música popular urbana.

Por ello, aunque en sus comienzos, el estudio de la música popular se encaminaba a músicas étnicas (no occidentales), posteriormente, pasaría al reconocimiento de músicas occidentales surgidas en la urbe, convirtiéndose en uno de los objetos de estudio privilegiados: “los estilos occidentales de la música popular siguen dominando el mercado internacional, a la vez que apropiándose de músicas locales o siendo absorbidos por ellas. El énfasis se pone, por consiguiente, en las formas tradicionales de «pop» y «rock», y en sus diversos estilos/géneros derivados [...] (Shuker, 2009, p.13).

Algunos estudiosos clasifican la música urbana en música popular contemporánea (Adell, 1997), o también como música moderna (González, 2001)⁸²; por ello, se debe tener en cuenta que la música popular urbana se ha inscrito en las transformaciones urbanas de la cultura occidental, donde ritmos musicales electrónicos, popo y rock, evolucionaron a otras sonoridades.

En los años 80, Hidalgo, García Brunelli, & Salton (1982), señalaban que la música popular urbana no puede ser entendida solo desde el aspecto musical, puesto que en su

⁸² Música moderna equivalente a música popular urbana, porque es globalizada y surgió en las ciudades y especialmente sus productores eran jóvenes. Además, incorpora, entre otras, a músicas masivas como el jazz, el blues, el pop, el rap, el hip hop, el rock, o también populares en el *underground*, como el heavy metal, el metal extremo y sus subestilos.

trayectoria han existido aspectos sociales que la han determinado y fortalecido, además, se sustenta en los recursos tecnológicos, agrupa ritmos y géneros fusionados en las urbes, como el jazz, el rock, el folk electrónico, el pop: “muy diferentes entre sí, con distintos niveles de especulación armónica, melódica y rítmica” (Hidalgo, García Brunelli, & Salton, 1982, p.71). A estos ritmos, se agregarían todas las fusiones sonoras que sucedieron entre los años 80 y 90, el rock psicodélico, el hard rock, el protometal, el heavy metal y el metal extremo (Weinstein, 1991; Walser, 1993; Christe, 2005; Kahn-Harris, 2007; Chastagner, 2012).

En cuanto a los aportes de Adell (1997) sobre la música popular contemporánea, señala que es interesante su irrupción en el siglo XXI, puesto que permite poner en crisis el proceso histórico de relatos hegemónicos y dominantes, como las músicas “serias”, “cultas” o “clásicas”. Y, considera, antes de que disciplinas como la musicología la estudien, ha sido la sociología la rama que ha valorado los aspectos identitarios, posicionamientos políticos, el afianzamiento grupal de sus actores.

Mientras que, Frith (2008, 2014), en torno al estudio de músicas urbanas masivas como el pop y el rock comercial, destaca la capacidad de generar interrelaciones y sociabilidad en la gente, sin embargo, se estas prácticas se legitiman como parte de un estatus. Otro enfoque que contribuye a la perspectiva social de la música popular urbana, es el sonoro; anteriormente, Middleton (2003) precisaba que lo popular nos llega a través del sonido y las palabras y Frith destacaba que la *performance* estimula la sociabilidad del rock. En esta línea reflexiva, se circunscribe el aporte teórico y conceptual del sociólogo Pérez Colman (2015), que recupera la noción de “oído social” para estudiar las progresiones musicales del rock, donde asegura que el sonido es capaz de incorporar sociedades grupales. Partiendo de inquietudes como: “¿Qué es esto de oír música mediada por el sistema mercantil de producción y distribución de bienes, y su transformación en mercancía en el siglo XXI? ¿La oímos de forma diferente hoy respecto a décadas pasadas?” (Pérez Colman, 2015, p.46).

Esta última es una de las premisas que interpelan la música popular urbana como soporte del oído social, intrínseca en los sonidos; puesto que, más allá de ser un fenómeno cultural, le interesa interpelar en las estructuras sociales, las formas de dominación, las relaciones de poder, que el sonido puede generar en un grupo social:

[...] la teoría del oído social podría inaugurar una nueva sub-disciplina sociológica, una que podríamos llamar una *sociología sónica* (o *sociología de las interrelaciones acústicas, sonoras*

y/o auditivas), y que se basara en retomar, tanto de la ecología acústica como de la etnomusicología, y su perspectiva fenomenológica, la producción sonora y la interacción a partir de las sonoridades, haciendo hincapié en la dimensión sociológica de dicha producción e interacción sonora (Pérez Colman, 2015, p.47).

El oído social o la sociología del cuerpo en la música popular urbana profundizan aportes sociológicos, históricos y sonoros que caracterizan al rock, partiendo de las conglomeraciones musicales de los años 60, 70. Para lo cual, Pérez Colman, se concentra en los presupuestos de Bourdieu, especialmente, en el *habitus corporal*, que le permiten situar las prácticas sonoras en torno a la relación cuerpo y tecnología, así como una revisión de las tesis de *dominación masculina* y jerarquización, en la cual también el rock ha desembocado.

El cuerpo se ha tecnologizado y la música popular urbana es una respuesta a un campo social. Más allá de que el estudio sociológico del cuerpo del rock enfatiza en el canon musical de las bandas oficiales, como el caso de The Beatles, la teoría del oído social permite situar campos de estudio como la producción musical, la racionalización occidental de la música, sonido e imagen del cuerpo, músicos como productores. Es importante, además, considerar, en este trabajo, la perspectiva social del oído, donde los sonidos conjuntamente con las tecnologías evidencian el rock, que explora la sexualidad, la estética, la cultura.

Es notable la dimensión social que varios autores le otorgan a la música popular urbana, un rasgo de que fundamentalmente los motivos extramusicales configuran un campo de conocimiento. Finnegan (2008), al respecto, observa que la música popular urbana es capaz de promover prácticas colectivas de solidaridad grupal, donde participan y se intercambian identidades. Y, si bien, la música urbana tiene importancia en la ciudad, es el espacio legítimo del encuentro, los lenguajes coloquiales, intercambio de sentidos y fortalecer lazos. A pesar de que el sistema de vida orientado a la industria y el progreso alteren sus conductas, puesto que ahí intervienen problemas de “«comunidad» o la «clase» (o su ausencia), la ordenación espacio-temporal de la vida en un entorno urbano o los procesos de continuidad y cambio por los que nuestra cultura se mantiene y desarrolla” (Finnegan, 2008, p.437).

A la luz de los fundamentos conceptuales que he expuesto, es importante observar el proceso histórico, social y cultural que la noción de lo popular ha experimentado, comenzando en el ámbito intelectual de la cultura y su posterior evolución en la adaptación a la música popular. El interés de exponer y seleccionar los aportes

conceptuales ha tenido como finalidad situar algunas definiciones que permitan situar la música popular urbana y, además, proponer autores que han fortalecido este campo (en diferentes momentos de la investigación se acuñará esta definición para contextualizar y situar las prácticas sonoras, globales y culturales del metal extremo).

Aunque se trata de una asignatura que se ha construido en una relación contradictoria, ya sea porque, como se irá viendo, representa relaciones sociales de contrapoder; porque ha reproducido jerarquías grupales, o porque ha dependido de distintos flujos y circuitos comerciales de difusión, formales e informales. No obstante, esta noción contribuirá notablemente a mantener la coherencia del discurso y relacionarla con categorías afines.

4.2.1.1. Contracultura.

La contracultura es un término adscrito a los estudios de música popular urbana, que estudia las representaciones, modos de vida, códigos de identificación y conductas de las culturas juveniles que confluyen y se manifiestan en la urbe. En mi caso, utilizaré en distintos momentos de la investigación para remarcar actividades, prácticas, acontecimientos, interacciones, estrategias, apropiaciones, reivindicaciones, que tengan que ver con el black metal, death metal, folk metal, nórdico, especialmente, latinoamericano y ecuatoriano.

Vale advertir que no existe consenso en la tipificación de la contracultura y, sobre todo, cuando se vincula al estudio de la música popular urbana, como sucede con el rap, hip-hop, rock, el heavy metal. Diversos autores tipifican las prácticas juveniles como subcultura o contracultura (Roszak, 1968; Britto, 1990; Frith, 1998; Ordóñez, 2006; Mäkelä, 2008; Shuker, 2009; Lucas, Deeks, & Spracklen, 2011; González Guzmán, 2012; Stanley, 2015). Otros, fijándose en las identidades comunes en torno a la utilización del rock o el metal para expresar inconformismo y malestar, catalogan como culturas juveniles (Maldonado, Burgos & Almonacid, 2009); cultura urbana o tribus urbanas (Hopenhagen, 1998; Monsivais, 2000; Chastagner, 2012; Silva, 2012).

En primera instancia, se debe clarificar que la contracultura no es un concepto que propiamente haya surgido a propósito del heavy metal o el metal extremo, dado que el desarrollo y evolución del metal se concreta recién entre los años 80 y 90 y, previamente, entre los años 50 y 70, la contracultura agrupaba músicas populares de rock, indie, folk, blues. Además, tenía vital importancia la poesía, las sustancias alucinógenas, espiritualidades primitivas, ahí interactuaba movimientos juveniles de

emancipación identitaria, sexual y política, como el caso de los beats (beatniks), surgidos en el París de la posguerra, provenientes de la zona estudiantil Orilla Izquierda, que retomaban la bohemia francesa; o en el otro extremo, el hipismo en San Francisco⁸³.

El término contracultura se aplicó inicialmente a grupos como los beats de los años cincuenta y posteriormente a las subculturas, en gran parte de clase media, de mediados hasta finales de los sesenta. La contracultura de los sesenta se hizo notar en estilos de vida comunitarios y anticonformistas de Norteamérica, aunque rápidamente se convirtió en un fenómeno internacional. Tuvo una fuerte presencia en Gran Bretaña, en donde en general fue más conocido como «underground» (Shuker, 2009, p.81).

Es interesante anotar que la contracultura convergió en una época marcada por la posguerra mundial, una política internacional enraizada en ideologías comunistas, donde circulaban filosofías marxistas de lucha obrera, y donde los jóvenes pretendían explicar su condición frente al desencanto moderno, a través del retorno a la psicología interna con el desarrollo del psicoanálisis o el existencialismo sartriano.

Si bien es cierto, los estereotipos del “drogadicto”, “irreligioso”, “rebelde sin causa”, “pandillero”, descontextualizaban su capacidad de integración y nexos con diversidades étnicas y genéricas, sin duda, los jóvenes occidentales regresaban a las sustancias y ceremonias primitivas, la desnudez, la naturaleza.

Una actitud anti moderna y descentralizada de los regímenes dominantes, característicos de la cultura popular, que se manifestaba, por ejemplo, en el revolucionario mayo del 68 en París y, a su vez, sintonizaba con festivales del amor libre y la paz en el célebre Woodstock. La irreverencia individual e institucional suponía un cambio de mentalidad en las generaciones que experimentaron esta época. Las alianzas con religiones primitivas, la psicodelia, lo inconsciente, funcionaban como una estrategia contraculturalista que ponía en cuestión al pensamiento moderno, mientras homogenizaba modelos de vida exitistas.

Antes de que se utilizara el término contracultura, la Escuela de Chicago (1920-1940) prestaba atención al agrupamiento de jóvenes afros, judíos, blancos obreros, en barrios de Estados Unidos, que poseían sus códigos de vestimenta, saludo, y que territorializaban su espacio. De ahí que el término «culturas marginales» o «subculturas» se utilizará para identificar grupos juveniles que compartían prácticas en común (por ejemplo, circularon términos como pandillas, gueto, teddy boys): “No deja

⁸³ En el transcurso del Capítulo I, a propósito del acápite: “Emancipación musical: efectos socio-culturales del heavy metal” realizaré una ampliación del surgimiento disciplinar de la subcultura y la contracultura, así como de acontecimientos que marcaron sus nexos con la música, durante los años 70.

de ser paradójico que lo mejor de la cultura norteamericana sea precisamente aquello que va *contra* la cultura norteamericana; los poetas, artistas, músicos más notables han sido casi todos *outsiders* –término que, así sin traducir, define muy bien la condición marginal, la rebeldía, la abierta resistencia al sistema–” (Ordóñez, 2006, p.83).

En los años 70, la Escuela de Birmingham, centró su atención en los jóvenes que provenían de la clase obrera de la posguerra en Inglaterra y que experimentaban cambios identitarios, sus realidades estaban marcadas por aspectos sociales. Según Maldonado, Burgos & Almonacid (2009), este fenómeno era analizado ampliamente por autores como Phil Cohen, en su obra, *Conflicto subcultural y comunidad obrera*, publicado en 1972.

El conflicto social e identitario de la subcultura, de cierta manera, estimulaba a que se inclinen por músicas populares urbanas, como el punk, el rock, el protometal, el heavy metal, donde se proclamaba la libertad, el consumo de sustancias, la autonomía identitaria, la lucha social, la desobediencia parental, no en vano, en 1967, The Beatles cantaban “All you need is love”, o Black Sabbath rápidamente popularizó en los años 70, la canción “Paranoid”.

Aunque se consideraba que el término «subcultura» era peyorativo e interiorizaba la enunciación de las prácticas juveniles urbanas de aquel entonces, paralelamente surgieron autores que sustituyeron el prefijo “sub” por el de “contra”; afin de que la enunciación tenga mayor valoración y afiance el poder cultural de los jóvenes. Así, por ejemplo, se considera que el historiador Theodore Roszak utilizó por primera vez el término «contracultura» en su obra *El nacimiento de una contracultura*, 1968.

En el acápite “Una invasión de centauros” fundamenta que los jóvenes de la posguerra y clase obrera han tenido que adaptarse a esquemas de vida basados en la industrialización, la tecnología, la fuerza militar, la centralización política, por tanto, considera que es una generación que surge para resignificar conceptos tradicionales de la obediencia familiar y civil a nombre de su autonomía.

Ciertamente, la contracultura ponía en crisis el concepto tradicional de familia y reformulaba la perspectiva del joven occidental inmerso en nuevas formas de expresar lo popular. Roszak defendía los excesos de la contracultura, para él, justificaba la capacidad de provocar al sistema y escapar de lo normativo: “[...] sus místicas tendencias o la experiencia de la droga, acomete contra la realidad del ego que es, hoy, una unidad de identidad puramente cerebral. Al hacerlo, de nuevo trasciende la

consciencia de la cultura dominante y corre el riesgo de parecer un ejercicio extravagante de perversos sinsentidos” (Roszak, 1968, p.70).

La contracultura se patentó en la marginalidad, y sus prácticas adversas al orden normativo cuestionan la centralización de discursos y poderes, especialmente, estatales (gubernamentales, familiares, disciplinares, dogmáticos). Esta noción permite explicar la oposición a todo modelo de dominación neoliberal, progresista y capitalista, los ideales del consumo, la moralidad y las formas de control social del cuerpo, propagadas por sistemas de vida industrializados y tecnocráticos.

Britto la define como la generación que encarna la personalidad del marginal: “El marginador condiciona de manera angustiosa la uniformidad en su propio círculo, al mismo tiempo que exagera la diferencia del marginado, al extremo de convertirlo en el otro, en lo no *humano*: en el *bárbaro*, el *infrahombre*, el *pagano*, el *hereje*, el *esclavo*, el *paria*, el *lumpen*, el *enfermo mental*, el *disidente*” (Britto, 1990, p.3).

Chastagner, por su lado, argumenta que una de las huellas generacionales de la contracultura de los años 70, en los jóvenes occidentales, era la indiferencia y la insatisfacción, frente al malestar de una sociedad rígida que modernizaba las lógicas dominantes del poder. El multiculturalismo de los años 70, según este autor, predicaba el respeto a formas de vida comunitarias en las urbes, pero, sin embargo, excluía lo étnico o las diferencias genéricas:

[...] los teóricos del multiculturalismo hacen malabares con los conceptos de honor y dignidad, de tolerancia y respeto, de no discriminación y de coexistencia pacífica. Sonia Kruks aclara que no se trata de respetar al otro por sus diferencias ni de incluirlo en el seno de una comunidad universal en nombre de una humanidad compartida, sino de respetarlo en tanto es diferente (Chastagner, 2012, p.173).

En tal perspectiva, cabe añadir, que la contracultura fue determinante en el desarrollo y evolución del rock (y además se regeneró), por sus distintas sonoridades y estilos; acogió conductas populares del exceso, el cuestionamiento a la religión oficial, la libertad individual, la satirización a la política y la consciencia social. Al respecto, basta referirse a la canción “The Wall” de Pink Floyd, 1979, donde metafóricamente un muro de ladrillos denuncia los traumas de la posguerra y el estricto régimen escolar.

Shuker (2009) ha enfatizado que la acción política de la contracultura, así como su importancia discursiva en la mentalidad moderna de los jóvenes, tuvo notable influencia hasta los años 80, posteriormente, cobraría vigencia el término *underground* y se utilizaría para situar culturas musicales que no dependían de canales oficiales de

difusión. Así, la evolución de la contracultura fue notoria en la multiplicidad de estilos musicales que tomaron las influencias del rock psicodélico, hard rock, protometal (Christe, 2005); rockismo (Stanley, 2015), etc.

Hacia los años 90, el cambio paradigmático de esquemas de representación del rock de los años 70, se expresó en el metal, ya que el relato social y sexista pasó al relato de la obscenidad, ocultismo, satanismo, paganismo, misantropía, grotesco, violencia sonora, anti capitalista. La transición estética, política, cultural y sonora de la contracultura de los años 70 se convirtió en un asunto de exploración individualista en el que la guerra y la maldad funcionaron como metáforas de oposición cultural al *stablishment*.

Esta transición, además, trajo dificultades al momento de estudiar la contracultura metalera, y mucho más, poder definirla. El concepto social del *hippie* revolucionario e irreverente, alucinado con la psicodelia y la convivencia grupal en la naturaleza, fascinado con la izquierda, se fragmentó y dio paso a una generación interesada en la guerra musical.

Especialmente, con la evolución del heavy metal y el metal extremo, la contracultura dejó de pertenecer a los traumas de la posguerra y pasó a incrementar el poder corporal de la violencia sonora y el ocultismo, como el caso del black metal (vale advertir que, en el desarrollo de la investigación, definiré el black metal, death metal, folk metal y mencionaré a bandas y realizaré el tratamiento de la evolución del heavy metal al metal extremo).

Weinstein (1991) y Walser (1993), por su parte, vincularon las prácticas musicales y sociales del metal, que evolucionaron desde los años 80, como heavy metal. Walser consideraba que era impreciso acuñar el heavy metal por la multiplicidad de subestilos y este genérico hacía más compleja la tarea de estudiar las reglas grupales que caracterizan al género.

La constante espectacularización de la violencia y el ocultismo que se alejaba de los presupuestos del heavy metal, y que cuestionaba a las formas de vida civilizadas del orden y el buen gusto, impulsaron a que destacados autores como Kahn-Harris (2007), propongan la noción de metal extremo para incorporar las prácticas contraculturalistas del thrash metal, death metal, black metal, gore grind, grind core, entre otros.

La tipificación de metal extremo como campo de identificación de subestilos y prácticas del metal, sirvió para que autores como Baulch (2003), Mansfield (2014), Knopke (2015), Calvo (2017) estudien la contracultura en perspectiva de escena musical; donde confluyen actores, artefactos y espacios que determinan sus formas de expresar lo

global y local, así como la interacción y de difundir formal o informalmente el metal. La cultura del metal era capaz de construir públicos y popularizar iconografías y tendencias en distintas latitudes, incrementando el mosaico de ritmos en la música popular urbana.

Entre las expresiones artísticas de esta cultura de tipo *underground*, llamada cultura del metal, estaba la música, elemento que recogería todo el descontento y la nueva manera de ver el mundo, impulsando la búsqueda de un nuevo sonido que fuera capaz de responder a esas expectativas de cambio y, a la vez, indicara claramente que no se estaba de acuerdo con ninguna solución de corte tradicional [...]” (Maldonado *et al.*, 2009, p.116).

De cierto modo, la naturaleza estridente y desviada de las convenciones que ha practicado el metal extremo, desde los años 80, se la ha catalogado como *underground* (Kahn-Harris, 2000, 2007; Grow, 2012; Rubio, 2013). Es posible que las progresiones culturales, simbólicas, sonoras, los modos de producir música en grabaciones borrosas y tirajes corotos, o el hecho de masificar representaciones sobre el lado oculto humano, sean causas por las cuales la contracultura del *underground* es entendida como actitud subterránea de producir música y contraponerse a músicas comerciales, contextos políticos y sociales.

En rigor, las aproximaciones que he realizado a la noción de contracultura permiten examinar los desplazamientos y resignificaciones de lo popular y ubicarlo en el contexto de la música urbana. Es indiscutible que las prácticas juveniles de las subculturas, contraculturas, adscritas en los Estudios Culturales, desde los años 50, y las guerras mundiales, han jugado un papel determinante en la vida social.

Aunque, como se puede observar, la contracultura estuvo consciente de la coyuntura política de su época y comprometida a emanciparse de los valores tradicionales de cómo debía ser un joven de la posguerra. Estas consideraciones, efectivamente, fueron modificándose y readecuándose, al punto de que lo *underground* ya no ha representado estrictamente lo social, ni el hipismo o lo beat; sino, más bien, y como se irá viendo, en una estética altamente estridente, exploración individualista, esotérica, religiosa y bélica, que ha utilizado las armas musicales y el poder corporal para cuestionar la vida moderna.

4.2.1.2. Debates sobre globalización y glocalización.

La globalización, que aduce a la sociedad de la información, es otro de los conceptos fundamentales que acuñaré en la investigación y me permitirá debatir dicotomías como

lo global y lo local (glocalización); y, a su vez, examinarlas en prácticas y representaciones del metal extremo. Un estudio de la música popular urbana en la contemporaneidad no puede estar desligado de artefactos culturales que se han mundializado y que comprometen la reutilización de simbolismos, la modelización del cuerpo y la sonoridad del *underground*.

Desde los años 60, los efectos globales de las tecnologías y el impacto de los medios de comunicación en la vida social fueron abordadas por influyentes críticos de la comunicación y tecnología, como McLuhan & Powers (1995). En su libro *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, analizaban que la cultura mundial entró en una nueva percepción espacial y virtual de la realidad. La aldea global problematiza que “el hombre electrónico” ingresó en el limbo del ciberespacio, donde la cantidad de información ha diluido lo público y lo privado, y donde la identidad pierde la posibilidad de generar sentidos y conocimientos en el espacio geográfico.

Es decir, el ejercicio de escuchar y percibir el mundo en los lugares pasó a escucharse y percibirse a través de medios electrónicos. Como consecuencia, se produjo una fragmentación identitaria que se despojaba de la idea del “hombre integral” y, de algún modo, individualizaba el sentido comunitario o colectivo de la convivencia. Esto quiere decir que las identidades globalizadas rápidamente cayeron en la dependencia y alienación tecnológica:

Las nuevas tecnologías relacionadas con el vídeo prometen imponer un nuevo monopolio del fondo sobre la figura. Sea lo que fuere que quedara de la era mecánica, los valores podrían ser tragados por una sobrecarga de información. El determinismo de los medios de comunicación, la imposición de buen o mal grado de nuevos fondos culturales por la acción de nuevas tecnologías, sólo es posible cuando los usuarios están bien adaptados, es decir, bien dormidos (McLuhan & Powers, 1995, p.28).

La teorización de la aldea global, por parte de McLuhan & Powers, permite dimensionar cómo se modificó la percepción espacial en el mundo de la globalización; los sonidos ya no se escuchaban en la naturaleza, sino a través de un artefacto electrónico, los alfabetos no eran escuchados por el oído, sino a través de una pantalla o radio; así también, las imágenes se multiplicaban velozmente, y esto, generaba confusión en el modo de asimilación.

Conviene decir que la globalización ha sido promovida por el capital industrial de países que han dominado las economías mundiales, utilizando la comunicación para

ejercer poder de expansión, artefactos de televisión, la Internet⁸⁴. Las marcas publicitarias, como influencias culturales, han servido para posicionar imágenes sociales de poder político, la moda, idealización de modelos de vida, cuerpos saludables y atléticos, etc.

Como concepto, la globalización empezó a definirse a finales de los años 80, además de los aportes pioneros de McLuhan & Powers. Por ejemplo, el pensador Fukuyama (1994), en el fin de la historia, hace una crítica a la homogenización ideológica y política de los bloques de poder hegemónico de occidente, y aseveraba que, tras la Guerra Fría, y con el desarrollo de las tecnologías, vivimos en una aldea global racionalizada que ha desembocado en tecnocracia.

Asimismo, Castells (1996), reconocido estudioso de la sociedad de la información, en “Prólogo la red y el yo”, observa que las tecnologías de la información han cambiado el ritmo de las sociedades, incrementando la competencia económica global. Sin embargo, la sociedad red, según el autor, se torna bipolar, puesto que se desempeña en un mundo virtualizado que ha perdido la fe en los poderes establecidos, y esto, debido a una deslegitimación institucional, religiosa, social. Las expresiones culturales son “efímeras”, porque la acelerada circulación de información obliga a que se reactualice constantemente.

Es cada vez más habitual que la gente no organice su significado en torno a lo que hace, sino por lo que es o cree ser. Mientras que, por otra parte, las redes globales de intercambios instrumentales conectan o desconectan de forma selectiva individuos, grupos, regiones o incluso países según su importancia para cumplir las metas procesadas en la red, en una corriente incesante de decisiones estratégicas. [...] Nuestras sociedades se estructuran cada vez más en torno a una oposición bipolar entre la red y el yo (Castells, 1996, p.2).

La metáfora de la bipolaridad precisada por Castells, de algún modo, obedece a que, en la era virtualizada, la cultura mundial ingresó en un nuevo orden, seducida por el consumo y la acumulación, fragmentó procesos de solidaridad y comunitarias, a nombre de la riqueza y la posesión de materias. Samir Amín (2000), estima que en lugar de que la globalización genere oportunidades de equiparar actividades humanas y económicas, por el contrario, el liberalismo ha conducido a desigualdades, migraciones, racialidad

⁸⁴ Es interesante apuntar que la Internet se desarrolló desde los años 60, en el contexto de la Guerra Fría (1947-1991), mientras Estados Unidos libraba un conflicto político e ideológico con la Unión Soviética. Este conflicto bélico motivó la creación, por parte de Estados Unidos, de una red que permitiera interconectar información militar en su entorno, llamado Arpanet.

étnica, exclusión, estimulando falsos nacionalismos, fundamentalismos y autonomías identitarias.

Esta circunstancia ha sido un síntoma del resquebrajamiento y desacreditación de la cultura popular en la modernidad. Bauman (2011), en el acápite “La cultura, de la construcción nacional a la globalización”, fundamenta que la globalización ha separado la relación entre Estado y política, identidad y nacionalidad.

En la migración moderna, la globalización, al mismo tiempo es capaz introducir diásporas poblacionales étnicas, religiosas y lingüísticas, y redistribuirlas: “Las diásporas se dispersan y esparcen a lo largo y a lo ancho de numerosos territorios formalmente soberanos; ignoran las pretensiones nativas de que primen las necesidades, las demandas, los derechos locales, y caen en las trampas de la ciudadanía dual (o múltiple), e incluso la lealtad dual (o múltiple)” (Bauman, 2011, p.35).

El concepto de globalización, si bien, fue acuñado para entender el desarrollo tecnológico en las actividades humanas, Lull sostiene que, en la aldea global, las ideologías y tradiciones circulan ampliamente, pero, no obstante, es difícil agrupar a culturas diferentes en una misma política: “El mejor modo de entender la globalización es considerarla un conjunto de flujos de personas, de bienes materiales y de símbolos que están en permanente interacción y a menudo se compensan entre sí, flujos que conducen a posicionamientos y prácticas culturales y heterogéneos que modifican de diferentes maneras y persistentemente los vectores establecidos del poder social, político y cultural” (Lull, 2009, p.198).

La diversificación cultural, resultado de las migraciones, la urbanización, la proliferación de redes mundiales tecnológicas, revelan que, en la globalización, asistimos a una reestructuración de territorios culturales. Las personas, las imágenes, los sistemas de comunicación, se mueven a ritmos frenéticos, lo cual impiden enfocar en conjunto el tejido cultural de las relaciones interpersonales. Estas consideraciones, ciertamente, evidencian la complejidad en la que se mueve lo tecnológico y lo cultural, el poder expansivo de la globalización perpetra en múltiples localidades y desequilibra el sentido de lo que se considera “local”, relativo a una geografía y lugar de pertenencia. La expansión multicultural de marcas y artefactos, es una circunstancia que, del mismo modo, ha redefinido los senderos de la música popular urbana; lejos de que existan músicas populares beneficiarias de canales masivos de difusión, en la aldea virtual también participan músicas como el *underground*, incluso, sin disponer de medios televisivos o de prensa especializada (y según como se ampliará en el Capítulo I, trataré

sobre algunos flujos y canales de difusión independientes que el *underground* utilizó, desde los años 80, para difundir su imagen y sonoridad).

La globalización musical del metal ha mantenido dependencia tecnológica y, de este modo, ha perpetrado en otros estratos sociales, ajenos a sus localidades, regenerando símbolos, narrativas culturales, alterando las identidades: “En relación a la música popular, la globalización tiene una dimensión económica y cultural, y ambas están estrechamente ligadas. El dominio de la industria de la música popular por parte de las grandes compañías y la internacionalización de los estilos musicales, se pueden ver como ejemplos de globalización” (Shuker, 2011, p.152).

Y es, en este punto, donde considero importante ubicar la globalización del metal extremo, como un fenómeno inherente a la glocalización de la música popular, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XX. El musicólogo Timothy D. Taylor (1997) utilizaba el término de glocalización para analizar las estrategias de mercado y constitución del *World Music*; un fenómeno musical expandido que, en su difusión, se sirvió de reconocidas disqueras como Sony, y que combinaba músicas modernas como el pop, el rock, el indie, etc., con ritmos y cantos míticos, ancestrales, fusionándolos con la electrónica y efectos especiales de teclados y otros instrumentos folclóricos.

En el *World Music*, la tecnificación del folklore, el agregado de efectos especiales, efectivamente, cambió la experiencia sensorial de escuchar la música étnica, puesto que, por ejemplo, los efectos electrónicos eran capaces de alterar los sonidos de instrumentos como el tambor y se alejaban de recrearse en sus geografías aborígenes. Podría decirse que en el *World Music* la glocalización demostraba que la apropiación de ritmos tradicionales promovió una nueva sonoridad electrónica, a nombre de un proyecto industrial y capital.

Taylor, además, ha sostenido que la enunciación de *World Music* confundía las fronteras de su definición, puesto que surgió en la hegemonía industrial de la música en los años 80: “[...] world music has become an umbrella category for the musics of the world that are folk and/or traditional. World beat musics -more identifiably popular than folk or traditional - can fall into this all-inclusive label but more often refer to musics that are oriented more to North American and British pop and rock” (Taylor, 1997, p.3)⁸⁵.

⁸⁵ Traducción: “[...] La música mundial se ha convertido en una categoría general para las músicas del mundo que son folk y/o tradicionales. Las músicas de ritmo mundial, más identificables que populares o tradicionales, pueden caer en esta etiqueta de todo incluido, pero con mayor frecuencia se refieren a músicas que se orientan más al pop y rock de Norteamérica y Gran Bretaña”.

La perspectiva de Taylor permite dimensionar el término glocalización, donde lo global y lo local interactúan ambigualmente en un espacio determinado, en el cual circulan artefactos, sentidos, símbolos, tradiciones, imágenes, sonoridades, dialectos. Sus aportes, además, ubican que la modernización étnica, desde un aspecto sonoro, puede mundializarse y hacer difícil que sostenga su significado, y esto porque la tecnología tiene el potencial de engullir y alterar ritmos tradicionales y regenerarlos con instrumentación moderna-industrializada.

Desde este punto de vista, resulta interesante proponer términos como globalización y glocalización para contextualizar territorios urbanos, espacios de producción e interacción y geografías nativas del metal extremo. Se debe subrayar que una de las cualidades de la música popular urbana, a pesar de provenir de la metáfora industrial, es que una vez que ha sido producida deja de pertenecer a su localidad, la subsistencia de sus artefactos depende en gran medida de su difusión y propagación.

En el cosmopolitismo del metal no extraña que su estética motorizada, bélica, satanista, y según como se irá viendo, haya perpetrado en la identidad corporal de diversos estratos sociales. La globalización del black metal, por ejemplo, ha despertado el interés de indagar sobre la cultura escandinava, debido a que su folklore, tradiciones, mitologías, arqueología, paisajes, se han exportado y han acaparado públicos que no han tenido ningún parentesco o descendencia con sus localidades. En América Latina se han notado los efectos de su globalización, puesto que su sonoridad ha sido readaptada en localidades a modo de resistencia, considerando que las circunstancias, de carácter político y social, de las regiones, han sido desfavorables para la evolución de la música urbana.

En este sentido, lo global y lo local son nociones que, en el contexto del metal, podrían conducir a examinar cómo se disuelven las fronteras y definiciones establecidas de lo tradicional y lo moderno y, a su vez, cómo se reconstruyen y resignifican. Un espacio en donde lo local ya no pertenece exclusivamente al consumo interno y geográfico de un lugar específico, ni mucho menos a sus pobladores, pasa a fusionarse con lo extranjero. De tal manera que, lo global y lo local, aparentemente se plantean opuestas, pero, al combinarse, podrían generar tensiones, haciendo compleja la tarea de entender, a nivel iconográfico y sonoro, lo tradicional, lo nacional, lo autóctono, el costumbrismo, la pertenencia, la apropiación.

En el contexto de la globalización, es interesante proponer que las identidades locales se han transformado en identidades globalizadas, dado que el desarrollo musical en las urbes, sin duda, ha comprometido aspectos de imitación o resignificación cultural. La popularidad del *underground* no solo concierne a la irreverencia moderna de irse en contra del sistema de vida impuesto por la política dominante o las reglas de conducta promulgadas por una cultura “cult”, sino también, se debe tomar en cuenta que la noción de lo popular en la música moderna ha entrado en dinámicas publicitarias, estrategias de difusión iconográfica, procesos tecnológicos de modificación sonora, canales informales de difusión, reivindicaciones lingüísticas y percepción virtualizada.

4.2.2. Redefinición de lo popular, hibridación cultural y música urbana en América Latina⁸⁶.

El análisis de la música popular urbana, que tiene como punto de partida el metal extremo globalizado y su inserción en América Latina, plantea algunas variantes y complejidades, sobre todo, cuando se lo estudia en una región donde lo popular, hibridación cultural o música urbana, adquieren otras connotaciones sociales y culturales. Las matrices conceptuales *popular culture*, *popular music*, contracultura, globalización y glocalización, provienen, por lo general, de la reflexión de los Estudios Culturales y problematizan el etnocentrismo, el logocentrismo, la industrialización, la homogenización de modelos de vida en la cultura occidental.

Por estos motivos, considero oportuno realizar algunas definiciones y exponer conceptos de autores que, desde la región, han promovido un significativo campo disciplinar para fortalecer la epistemología culturalista. En América Latina, los Estudios Culturales y Poscoloniales (también conocidos como Subalternos), se consolidaron en los años 90, como extensión de los Estudios Culturales británicos y estadounidenses, posteriormente, tuvieron como referente, los estudios poscoloniales –hacia fines de los años 70 era un campo de exploración académica– encabezados por teóricos migrantes como Edward Said, Homi Bhabha, Ranajit Guha:

⁸⁶ En el apartado del Capítulo III: “El aporte de los Estudios Culturales latinoamericanos” se harán más precisiones sobre el surgimiento de los Estudios Culturales y Subalternos en América Latina, así como de autores que impulsaron sus estudios en la región, y otros acontecimientos sociales y políticos en donde se sitúa el contexto del metal extremo en América Latina.

La emergencia e estos discursos fue provocada (en parte) por el acceso a las cátedras universitarias de refugiados o hijos de inmigrantes extranjeros: indios, asiáticos, egipcios, sudafricanos, gentes provenientes de las antiguas colonias del imperio británico. Personas que fueron socializadas en dos mundos diferentes en cuanto a su idioma, religión, costumbres y organización político-social: el mundo de las naciones colonizadas, que ellos o sus padres abandonaron por una u otra razón, y el mundo de los países industrializados, en donde viven y trabajan ahora como intelectuales o académicos (Castro Gómez, 1998, p.123).

La amplia reflexión de la cultura popular, impulsada en los Estudios Culturales, que revisaba la noción de lo popular frente al proceso histórico de lo “civilizado” y “culto”, la condición del obrero e industrial británico del siglo XVII, y sus modificaciones conceptuales en la era de la virtualización, tecnológica, la industria del consumo, desde los años 70. Puede decirse que, progresivamente, dio paso a reflexionar el fenómeno mundializado de la globalización, en la que, sin duda, se incorpora el imperialismo, las migraciones, la racialidad, el género, la etnicidad.

Así, intelectuales de países del “Tercer Mundo”, como Edward Said, migraron y estuvieron inmersos en estos contextos y, por tanto, se convirtieron en referentes de las teorías culturales y, sobre todo, poscoloniales en América Latina. Esta circunstancia motivaría a que, en la región, de igual manera, se gesten conocimientos y teorías, donde sociólogos y culturalistas, han destacado en el análisis de la cultura popular, la hibridación, la colonialidad, las migraciones, la racialidad, etc. Así, por ejemplo, destacan Martín Barbero (1991, 2010), García (1990, 2001, 2010), Quijano (1992, 2014), Franco (1997), Castro Gómez & Mendieta (1998), Mignolo (1998), Rodríguez (1998), Dussel (2000), Vich (2001), Cornejo Polar (2002), Follari (2002), Alabarces & Añón (2008), Walsh (2009, 2010), Schlenker (2012), Alabarces (2016), entre otros.

En este sentido, haré definiciones a lo popular, la hibridación cultural y la música urbana, enfatizando que, en América Latina, estas nociones se configuran en realidades históricamente marginadas por el oficialismo estatal, donde las desigualdades sociales, las migraciones poblacionales, la constante represión estatal, la herencia colonial, todavía repercuten y confunden el nexo identitario entre lo moderno y lo tradicional, lo popular y la hibridación, lo extranjero y lo local.

4.2.2.1. Redefinición de lo popular.

En la perspectiva latinoamericana, a partir de los años 80, lo popular se ha ido redefiniendo y reflejado la crisis regional. Al respecto, Franco (1997) considera que lo popular permite evidenciar el pluralismo cultural de América Latina, una circunstancia

que ha fragilizado aspectos de comunidad estable, pertenencia a un origen, dado que, el impacto de la globalización ha removido las migraciones y ha obligado a los pueblos a reinventarse:

[...] cuando los críticos aluden a «la crisis de lo popular» no se están refiriendo solamente a la imposibilidad de apelar a algunos estratos de la cultura popular personificados en el abstracto «gaucho», en el «indio» o en lo que fuera. Se refieren adicionalmente a su propio dilema al enfrentarse a aquellos símbolos culturales globales y a los productos locales e infinitamente variados de la hibridez [...] (Franco, 1997, p.3).

No es de extrañar que, masivamente, desde la segunda mitad del siglo XX, irse de la provincia a la ciudad significaba un porvenir. En el caso de los campesinos, trasladando su fuerza de trabajo en la tierra al trabajo de obreros en fábricas, o las mujeres en condición de madres, cada vez hayan estado buscando más oportunidades de trabajo para cuidar de sus hijos. De ahí que la readaptación a sistemas de vida urbanos donde los gobiernos locales ponderan la construcción de infraestructuras comerciales, multiplicación de aparatos estatales, centralización del discurso mediático en la política, hayan desvirtuado el aspecto comunitario que advierte Franco.

Y aunque los movimientos sociales, desde los años 70, han sido una constante en la lucha obrera, estudiantil y campesina en la región; el contexto globalizado, urbanizado, e industrializado, la desigualdad social, las políticas desarrollistas neoliberales, han puesto en crisis la forma de habitar lo popular.

Muchos tuvieron que buscar la forma de reproducir sus costumbres en la urbe y el seductor entretenimiento de la industria también socavó las tradiciones, perdiendo el valor simbólico de sus costumbres en la urbe, conviviendo con los nuevos artefactos tecnológicos. Desde los años 80: “lo que se halla en juego es el sentido mismo de la expresión “América Latina” en un momento histórico en el que las pertenencias culturales de carácter nacional o tradicional parecieran ser relevadas (o, por lo menos, empujadas hacia los márgenes) por identidades orientadas hacia valores transnacionales y postradicionales” (Castro Gómez & Mendieta, 1998, p.3).

Según Alabarces & Añón (2008), lo popular se ha relativizado y no identifica al pueblo, más bien, sustituido por términos como subalterno (Mignolo, 1998), puesto que, permiten, según los autores, replantear el problema de la colonialidad del poder (Quijano, 1992). Lo subalterno, por ello, “enfatisa las continuidades de la desigualdad y la geopolítica de un poder que presupone y posibilita el desvío como otro de los modos de dominación” (Alabarces & Añón, 2008, p.283). O también, a su vez: “La palabra

subalterno tiene el significado que le da el *Concise Oxford Dictionary*, es decir, de “rango inferior” (Albarces, 2016, p.15).

En la región latinoamericana, las intervenciones estatales del capitalismo industrial, se han notado en territorios indígenas por la explotación petrolera, generando pobreza educativa de no tener oportunidades de acceso a la educación (en sectores de la región andina como Aláquez, los estudiantes tienen que viajar una hora para llegar a una escuela, tal como sucede en zonas amazónicas), la desigualdad laboral (carga horaria a obreros del sector público), el multiculturalismo étnico desplazado al espectáculo o exotización. El progresismo urbano versus el abandono del campo, la falta de garantías en el sistema de salud, la priorización estatal a invertir en el sector empresarial, han comprometido a las clases de escasos recursos económicos (corresponden a la mayoría de la población), indicadores de que el paradigma colonialista no ha sido superado.

Para Mignolo, estos factores, que comprometen la globalización planetaria, han dificultado la idea de conocer y comprender a las culturas: “La transnacionalización del capital y su desarraigo nacional, tanto como las migraciones motivadas por la transnacionalización económica, fracturan cada vez más la idea de que las culturas son entidades coherentes localizables en unidades geográficas discretas” (Mignolo, 1998, p.29).

En este sentido, lo popular ha evidenciado los efectos del desarraigo y la deslocalización, pese a que construye su resistencia mediante ritualidades y costumbrismos de celebrar su pasado y de reproducir prácticas comunitarias en festividades rurales; su enunciación se ha tensionado porque la cultura oficial, históricamente, se ha beneficiado del poder y ha naturalizado las desigualdades sociales, pretendiendo vender la idea de que el futuro está exclusivamente en la acumulación capital y el trabajo:

Nuestros sistemas educativos y religiosos, los medios de comunicación y la política estatal en su conjunto son los responsables de la reproducción de esta historia oficial; sin que se establezca la recuperación, o la construcción de un proyecto desde los sectores subalternos. Aunque estos hayan puesto a lo popular como el centro de la construcción –sin serlo en realidad– con fines de liberación, no lograron que se constituya como fuente de decolonización o de reconstrucción de historias subalternas. [...] Lo popular contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de diversas clases, que han quedado incorporadas a tradiciones y prácticas culturales (Usiña, 2012, p.122).

Además de lo expuesto, la configuración de lo popular se sitúa en las raíces históricas de la colonización. La alfabetización, la evangelización, fueron dos estrategias de

dominación, pues, desplazaron dialectos y usurparon el politeísmo religioso. Desde la época de la conquista (siglo XV), la universalización de la racionalidad y el paradigma moderno-occidental de una “historia oficial” basada en las ciencias, la religión, la técnica, fisuró la posibilidad de que las culturas “otras” aparezcan como productoras de conocimiento.

Para Dussel, la modernidad es un mito construido para legislar la dominación de unas culturas sobre otras: “Si se entiende que la “modernidad” de Europa será el despliegue de las posibilidades que se abren desde su “centralidad” en la Historia Mundial, y la constitución de todas las otras culturas como su “periferia”, podrá comprenderse el que, aunque toda cultura es etnocéntrica, el etnocentrismo europeo moderno es el único que puede pretender identificarse con la “universalidad-mundialidad” (Dussel, 2000, p.29).

En esta perspectiva, el sistema mundo moderno se manifestó en lemas positivistas del orden, la libertad y el progreso, el saber y el logos, que fueron utilizados para promover el proyecto civilizatorio y expansivo de occidentalizar lo “periférico”.

Por ello, Castro Gómez & Mendieta justifican el surgimiento de las teorías poscoloniales, puesto que reflexionan lo subalterno, son una crítica al descuido conceptual de la metafísica occidental (autores como Nietzsche, Freud, Lacan, Foucault), es decir, la metafísica moderna es, de hecho, un proyecto global. Las primeras víctimas de la modernidad no fueron los trabajadores de las fábricas europeas en el siglo XIX, ni tampoco los inadaptados franceses encerrados en cárceles y hospitales de los que nos hablaba Foucault, sino las poblaciones nativas en América, África y Asia, utilizadas como “instrumentos” (Gestell) en favor de la libertad y el progreso” (Castro Gómez & Mendieta, 1998, p.13).

En este contexto, se puede entender que Franco (1997) haya situado los años 80, como un momento determinante para redefinir la cultura popular en América Latina, extrapolándose a nociones como subalternidad, hibridación, transculturación, heterogeneidad. No solo porque, como indica Castro Gómez & Mendieta (1998), resultaba difícil comprender los efectos de la globalización, en torno a la revolución informática, la industria cultural, la proliferación de comunicaciones, en una región caracterizada por desigualdades sociales, sino también, porque la globalización es la fase de culminación del capitalismo colonial/moderno, gracias al dominio de América: “Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de *raza*, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las

dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo” (Quijano, 1992, p.201).

A ello, se debe añadir que, desde el siglo XV, la colonialidad del poder expresada en la dominación racial para conformar la sociedad colonial, ha sido uno de los patrones mundiales que contemporáneamente ha garantizado la propagación del capitalismo: “En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población” (Quijano, 1992, p.202).

El modelo colonial de superioridad racial, además, ha tenido repercusiones en las formas que el Estado ha representado lo popular, exclusivamente, reducido a la folklorización⁸⁷. El origen no radica en una búsqueda que pretenda reposicionar la negación histórica, es espectáculo: “La idea de un origen cultural de naturaleza inferior, en una suerte de estigma social y cultural inicialmente, pero ontológico finalmente, se complementa con el deseo de fijar la cultura por parte del poder folclorizante” (Schlenker, 2012, p.173).

De este modo, la cultura popular, o más bien, la noción de lo popular en América Latina, no pueden entenderse sin el régimen de la colonización y tampoco sin los efectos de la globalización en las formas de entender lo nacional-popular en la región. Lo popular es una nostalgia de un pasado que fragmentó los procesos identitarios y nativos, y que abruptamente tuvo que adaptarse a los cambios y transformaciones de la vida moderna.

Si, como indica Franco (1997), lo popular ya no representa exclusivamente al pueblo, entonces, en los años 80, se convierte en una nostalgia, expresada en el resurgimiento del arte popular, la música híbrida chicha, la indigenización y la estetización del folklore, la búsqueda de ciudades y metrópolis en la literatura, apropiaciones simbólicas de cultura extranjera, o la introspección personalista del “yo”; son rasgos de que la “ideología multiculturalista, y como nunca antes busca convertir la pluralidad de culturas en puntual de su reproducción y expansión” (Díaz, 2006, p.156).

Este autor considera que asistimos a una “batalla de identidades”, y, de algún modo, la cultura popular genera resistencias de carácter social y comunitario, como las

⁸⁷ Conviene agregar que, en América Latina, la idea de raza deriva de las mezclas biológicas en la conquista, donde fenotípicamente se clasificó y jerarquizó, de acuerdo al color de la piel, a las clases sociales. Por lo tanto: “La idea de “raza” y su entrecruce con el discurso de mestizaje y los designios de poder tienen una historia compleja en América Latina desde la invasión europea hasta los proyectos nacionalistas y nacionales pasados y presentes, todos enmarcados –de una manera u otra– en el sistema moderno-colonial. De hecho, este entrecruce o trabazón que ha fundamentado la organización política-económica-social-cultural [...]” (Walsh, 2010, p.1).

celebraciones populares que todavía persisten en regiones andinas. De ahí que las “identidades con sólido fundamento comunitario (como los pueblos indios latinoamericanos) siguen siendo un dolor de cabeza para el sistema globalizador [...]” (Díaz, 2006, p.157).

Estos fundamentos establecen las pautas de una teoría crítica de la cultura y poscolonial, que evalúa y reflexiona la colonización y la globalización, por un lado, como herencia de la modernidad/colonialidad del siglo XV y, por otro, desde el *modus operandi* de las instituciones, las economías locales, o las reglas sociales de comportamiento, que dividen y clasifican el estatus cultural. De acuerdo a Garcés (2009), una mirada crítica desde la cultura a las adversidades históricas, económicas y sociales, que enfrenta la región, no está exenta a las contradicciones y conflictos en la definición de lo popular y lo subalterno.

En el contexto retórico subalternista, el término *subalterno* termina nombrando al sujeto por su carencia, fijándolo en una alteridad irreductible, que escapa a cualquier tipo de análisis sin dejar de estar condenado a la dominación o a la resistencia. Si lo *popular* nombra en América Latina, y, de manera radical, a aquello que se coloca fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable, aquello que, cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se le enuncia, de ningún modo esto nos condena a la metacrítica como única posibilidad (Albarces, 2016, p.17).

En cualquier caso, lo popular permite evidenciar las fisuras históricas del proyecto moderno, y aunque no utilizaré estrictamente la noción de “subalternidad” en la investigación, es fundamental poner en discusión las miradas que enfocan lo popular. Puesto que a partir de este término se pueden reconstruir epistemes, teorías y conceptos que problematizan representaciones de lo latinoamericano en el contexto urbano, rural y geográfico, donde las tradiciones se reinventan en las urbes, y donde además la nostalgia por el pasado se convierte en una forma de resistir y expresar arte, danzas, festividades, que reactivan el sentido comunitario de los pueblos.

Leer lo popular en términos históricos, como una noción que permite explicar el subdesarrollismo y las desigualdades, implica repensar el lugar que ocupa la cultura popular latinoamericana. Un pluralismo cultural que en el sistema colonialista fue sometido a la superioridad blanca-europea y que tuvo que adaptarse a procesos de mestizaje, religiosos, políticos, sociales y económicos y en el cual se ha patentado la relación centro-periferia: ¿quiénes históricamente ocupan el poder y legislan los discursos locales?

Mignolo (1998), Walsh (2010) y Albarces (2016), fundamentan que a inicios del siglo XIX comenzaron los regímenes nacionales-populares, con la intención de concentrar en el Estado los discursos políticos, sociales y culturales. Sin embargo, no lograron unificar la heterogeneidad cultural, porque, como ha sucedido, en la región andina, han estado encabezados por élites mestizas y criollas, que han mantenido filiación con los ideales del sistema-mundo colonial, acumulación y, por tanto, la occidentalización del “otro”.

La problematización de lo popular podría conducir a otros tejidos, culturales y sociales, pero es importante dejar claro que su lugar histórico atraviesa diversas complejidades, y que por ello es necesario debatir el concepto. Mientras autores como Dussel (2000) plantean, frente al paradigma de la “universalidad mundialidad” y la homogenización de conductas y modos de vida, amplificadas en la Ilustración, un proyecto “transmoderno”, relación entre la modernidad y la alteridad negada, en la que se descolonicen las dicotomías como superioridad/inferioridad, centro/periferia, racialidad/etnicidad/varón/mujer. Otros, como Mignolo (1998), proponen tropos como postoccidentalismo; por su lado, Castro-Gómez (1998) se concentra en una crítica poscolonial de la razón; o, Albarces (2016) enfatiza lo popular como subalternidad para remarcar aspectos de desigualdad y dominación.

Ante la negación histórica del colonialismo y la remarcación del proyecto civilizatorio para justificar una modernidad occidentalizada, los aportes de los estudios culturales y poscoloniales latinoamericanos, me permiten proponer un debate para reflexionar la noción de lo popular (subalterno) enmarcada en la modernidad/colonialidad, globalización/migración.

La crisis de lo popular en los años 80, en América Latina, es una resonancia histórica que se reinserta al modo capitalista de producción y ha desplazado la continuidad y reivindicación histórica de prácticas de convivencia comunitaria que han caracterizado a la cultura popular; además, permitirá contextualizar la globalización de la música popular urbana, valorar su desarrollo y evolución.

4.2.2.2. Hibridación cultural en la cultura urbana.

La hibridación es uno de las categorías centrales para el análisis de la cultura popular en América Latina. El apareamiento de expresiones artísticas en las urbes, la acelerada proliferación de artefactos y la modernización de símbolos, han provocado, sin duda,

apropiaciones, resignificaciones, fusiones y mezclas, donde lo local y lo global se han yuxtapuesto, generando nuevas formas de convivencia y expresión.

En la investigación, este concepto será de vital importancia acuñar para el análisis de casos de estudio del metal extremo latinoamericano y ecuatoriano, observando cómo ha influido la globalización del black metal, ya sea a nivel sonoro, corporal y simbólico, en subestilos como el death metal o el folk metal, que han reactivado una consciencia geográfica y han optado por introducir narrativas populares de sus localidades.

Anteriormente, había indicado que el surgimiento de los Estudios Culturales o Poscoloniales (Subalternos) en la región tenían como base referencial los *Cultural Studies* o *Poscolonial Studies*, puesto que los académicos de la región, que se agruparon, compartían las preocupaciones de los académicos británicos o estadounidenses sobre temas como la modernidad, la globalización, lo popular, la urbanidad, la migración, la tradición, las diferencias, la industria, la cultura urbana, etc., y que, además, construyeron un campo de interacción disciplinaria matizada en la teoría literaria, la antropología, la comunicación o la sociología.

Se debe advertir que la colonialidad, el mestizaje, la etnicidad, o la urbanidad en América Latina, han sido analizadas por críticos y teóricos, ya sea la literatura mestiza y el indigenismo en Mariátegui (1928), indigenismo y heterogeneidad en Cornejo Polar (1978), transculturación en Ortiz (1978) y Rama (1984), las zonas de contacto en Pratt (1991). La hibridación aparece como categoría que se suma a este campo disciplinar de los Estudios Culturales Latinoamericanos y recoge parte de sus preocupaciones, siendo el antropólogo y crítico Néstor García Canclini pionero en estos estudios, a partir de la publicación de *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990.

La hibridez es un concepto biológico que se ha trasladado al campo social, con la finalidad de reflexionar el mestizaje cultural y encontrar explicaciones a las alianzas interculturales, ya sea de organizaciones, movimientos, jóvenes, colectivos que, expresamente, suceden en la urbe: “lo híbrido es lo contrario de lo puro y no conduce necesariamente a la síntesis, es sobre todo mezcla y revoltura” (Martín Barbero, 2001, p.62).

Además, fundamenta que la hibridación es un fenómeno de la modernidad donde confluyen fuerzas culturales de diversa índole, así, por ejemplo, el mestizaje “se transforma en culturas híbridas, donde las tradiciones dejan de ser algo exterior y contrario a la modernidad se incorporan a la trama de los desplazamientos y las

desviaciones, de las traducciones y relaboraciones con se hace la propia historia cultural” (Martín Barbero, 2001, p.63).

Para Franco (1997), la hibridez ha surgido como sustitución de lo popular y ha contribuido a la comprensión de nuevas representaciones de la “latinidad”, donde está involucrado el arte popular, la literatura o la cultura urbana. Si bien, Cornejo Polar (2002), que proponía la categoría de heterogeneidad para entender desde la literatura las relaciones coloniales e indígenas, era crítico con la propuesta de García, al considerar que la hibridez es una noción estéril y determinista, puesto que ubicaba en un estatus a las culturas populares.

En cambio, Lauer (2001), ha sostenido que la hibridación permite problematizar fenómenos urbanos de la modernidad, donde nociones como lo popular-nacional se transforman y adquieren nuevas significaciones: “La mirada a la modernidad de García Canclini es fundamentalmente reactiva, ya que el autor la piensa, por encima de todo, como un conjunto de propuestas que se originan en el Estado y los medios de comunicación, y en ese sentido, la ve como un cuerpo extraño en Latinoamérica. [...] Un cuerpo extraño que afecta la tradición, pero no la elimina” (Lauer, 2001, p.42).

La hibridación debe enmarcarse en las dinámicas del mercado que han sido capaces de moldear las tradiciones y reorganizar identidades locales, al punto de que se han transformado en identidades globalizadas. Un juego estratégico, en el que, por ejemplo, el arte elite y el arte popular entran a promocionarse y difundirse en las aldeas virtuales y donde el concepto institucional de museo o galería se relega al capital cultural, mientras el arte popular, signado a los artesanos, es conocido en otras latitudes.

Esto equivale a decir que en la hibridez se desenvuelve en un “entrelazamiento entre diversos códigos en el nivel productor conducentes a una nueva forma de representación y expresión cultural [...] como estrategia de negociación de la otredad, de la mirada del Otro [...]” (Singer, 2017, p.61).

En tal perspectiva, para García, los medios electrónicos son artífices en la promoción de artefactos artísticos, folklore, músicas masivas y urbanas como el rock, a su vez, experimentan con nuevos ritmos que les ofrece el mercado global, una circunstancia que estimula fusiones. Tales intersecciones se plantean como mecanismos de negociación alternativa y de diálogos interlocales y glociales. Así, Rejane (2005), ha remarcado que la hibridación, no aduce a la dependencia entre un sistema cultural y otro, es, más bien, una apropiación que renueva tradiciones locales.

Las tesis de la hibridación enfocan una mirada crítica a la modernidad, basándose en la transformación global de las culturas con la tecnología, considerando que la expansión urbana intensificó la hibridación, pasando de redes nacionales a transnacionales, donde, además, las identidades se rearticulan.

Las ideologías urbanas atribuyeron a *un* aspecto de la transformación producida por el entrecruzamiento de muchas fuerzas de la modernidad, la “explicación” de sus nudos y sus crisis. [...] La urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la serialización y el anonimato en la producción, con reestructuraciones de la comunicación inmaterial (desde los medios masivos a la telemática) que modifican los vínculos entre lo público y lo privado (García, 1990, pp.260-261).

En esta línea reflexiva, además, el autor considera que, en el veloz crecimiento urbano, las demandas del trabajo y el malestar cultural reflejado en la protesta, de alguna manera, se fragmentan y pierden el sentido relevante que proponen. Esta adversidad, es donde se diversifican organismos urbanos representados por colectivos étnicos, étnicos, juveniles, feministas, y tribus urbanas: “La eficacia de estos movimientos depende, a su vez, de la reorganización del espacio público. Sus acciones son de baja resonancia cuando se limitan a usar formas tradicionales de comunicación (orales, de producción artesanal, o en textos escritos que circulan de mano en mano). Su poder, crece si actúan en las redes masivas [...]” (García, 1990, p.263).

A partir de lo expuesto, es interesante subrayar las identidades en las urbes experimentan cambios, si bien es cierto, están inmersas en un entorno donde las percepciones y los símbolos se yuxtaponen: grafitis, publicidades, monumentos, patrimonios, fuerza pública, colectivos que reivindican la memoria social o defienden la ecología, el aborto, y una gama de íconos que representan tradiciones locales, como el hecho de reutilizar imágenes de la lucha indígena para contraponerse a las políticas gubernamentales.

En definitiva, constituyen expresiones legítimas de movimientos sociales (obreros, estudiantes, activistas), pero, sobre todo, de cultura urbana. No siempre, por supuesto, han podido exponer abiertamente sus inquietudes y expresiones, y, por lo tanto, se han visto en la necesidad de utilizar medios electrónicos para exponer sus identidades.

En la cultura urbana, la hibridación permite debatir el modo de habitar un espacio y cómo se reorganizan en comunidades, a su vez, reterritorializan símbolos. En primera instancia, se debe puntualizar que, en América Latina, la cultura urbana agrupa una serie de expresiones, especialmente, juveniles de arte, danza, teatro, pintura, *performance* y

música; donde, además, coexisten tendencias como el hip hop, rap (“raperos”, “hoperos”), el rock y el heavy metal (“rockeros” y “metaleros”), punk (“punkeros”), ghettos, pandillas, entre otros.

Martín Hopenhayn, Carlos Monsivais y Armando Silva, son tres destacados autores, en la línea de los Estudios Culturales, que realizan aportes interesantes al contexto en el que se construye la hibridación de la “cultura urbana” o “tribus urbanas”, en la región latinoamericana, caracterizada por regímenes políticos, represión estatal, estigmatización, lucha social, apropiación, resignificación.

Monsivais (2000) enfatiza que la llegada del rock en los años 60 fue polémica porque la tecnología permitió redescubrir un tipo de música contraculturalista, que globalizaba Norteamérica, y amenazaba a los nacionalismos populistas que impulsaban gobiernos locales, en una época de transición política –del régimen socialista, posteriormente, a las dictaduras neoliberales– la música extranjera era un producto que no representaba los intereses estatales. Sin embargo, la música urbana destacaba por buscaba la autonomía, el misticismo sonoro, un “nuevo pasado cultural”, tradiciones ancestrales, y porque notablemente cambió la mentalidad de los jóvenes en la región:

Decenas de miles de jóvenes asaltan el ciego tradicionalismo con actitudes a la vez imitativas y originales, colonizadas [...] Los conservadores protestan, la izquierda regaña... y el impulso de las conductas exacerbadas trasciende de inmediato los sermones moralistas: auge las clases medias latinoamericanas (enfrentadas a un horizonte sólo abierto selectivamente), ensueños del consumo que difunden los medios electrónicos, implantación de la mentalidad capitalista entre las masas, crecimiento del nivel de desinformación” (Monsivais, 2000, pp.169-170).

Silva (2002), al respecto, apunta que las influencias mundiales se trasladan a los imaginarios locales de las culturas juveniles, que inventan nuevas formas de vida urbana, mediante expresiones como el grafiti estetizan y simbolizan la autonomía grupal, o en el caso del rock y el metal extremo (que evolucionó desde mediados de los años 80 en la región), corporizan vestimentas que sincronizan con el estatus global de la música urbana. Entiende, además, a la producción de imaginarios de la cultura urbana, en el espacio físico, mediático y social de la ciudad:

[...] un espacio geográfico, como escenario de un paisaje natural afectado por lo construido; un espacio histórico, que se relaciona con la competencia para vivir en una ciudad, con la capacidad para entenderla en su desarrollo y en cada momento; un espacio hético que se relaciona con la percepción del cuerpo humano con el cuerpo de la ciudad y con otros objetos que le circulan y que algunos llaman tísico; un espacio imaginario, donde atendemos a sus utopías, a sus deseos, a sus fantasías que realizan con la vida diaria (Silva, 2002, pp.199-200).

La distribución espacial, según como la entiende Silva, permite entender el juego de relaciones y tejidos en los que la cultura urbana construye sus ritualidades, códigos de identificación y formas de representación. Frente a lo cual, Hopenhayn (1998) propone que las “tribus urbanas” en las ciudades latinoamericanas experimentan sincretismos e hibridaciones como formas de resistencia. Ciertamente, la evolución icónica y sonora del rock y el metal ha sido una respuesta de inconformismo social, frente a lo político, donde el sonido ha servido para contratacar al sistema y la icónica para provocar a la mirada.

Ante la estigmatización social por catalogarse como músicas extranjeras, que han corrompido la moralidad de los “jóvenes” e incitado al relajo: “el culto al relajo es disfuncional al proyecto de modernización por cuanto niega la regulación del futuro y abre una temporalidad «fragmentaria y chisporreante» [...] En el relajo se mezcla un impulso hedonista con un impulso autodestructivo. [...] Esta sensibilidad intercultural cobra especial fuerza con la expansión de la industria cultural en la región [...]” (Hopenhayn, 1998, p.25). Se debe agregar que las convivencias de distintas tendencias en espacios manejados por el Estado son reapropiadas por la cultura urbana: búsqueda de sitios para realizar conciertos, arte urbano en la calle, exposiciones.

Los límites entre lo culto y lo popular se tornan difícilmente homologables y distinguibles, sobre todo, cuando ocasionalmente existen negociaciones, por ejemplo, en la ciudad de Quito, Ecuador, el arte urbano comenzó a expresarse en paredes de edificaciones públicas, solo bajo ordenanzas municipales que ofertaron espacios, mientras que organizaciones de rockeros han recurrido a apoyos estatales para organizar conciertos públicos.

Las negociaciones entre lo popular y lo culto, de algún modo, son entrecruzamientos, yuxtaposiciones simbólicas y discursivas, necesarias para que subsistan las tendencias urbanas: “En nuestra región, las culturas reflejan este síndrome de la *modernidad tardía* que consiste en la incorporación acelerada de mercados simbólicos exógenos, lo que inexorablemente da por efecto una cierta *hibridez cultural*” (Hopenhayn, 1998, p.26).

En este panorama, es interesante reflexionar la hibridación socio-cultural y geográfica de la música extrema: ¿en qué medida territorializa, desterritorializa y reterritorializa identidades? Por un lado, he precisado que, si bien, la música extrema, en América Latina, se tipifica como “culturas juveniles”, “contracultura”, “subcultura”, “cultura urbana”, “tribus urbanas”, dado que, en la región, los procesos de construcción sonora, corporal e iconográfica del heavy metal y metal extremo, están

condicionados por acontecimientos sociales. Salvo ciertas excepciones, estudiosos de la música popular en América Latina, como González (2001) o Ardito Aldana (2012), han clasificado como “música moderna” o “música de autonomía”, reconociendo mayoritariamente al rock latino masivo, quedando en deuda con el metal extremo.

Por otro lado, cuando se globalizó el rock y metal extremo (entre años 60 y 90), la cultura urbana experimentó cambios identitarios en la asimilación de nuevas tendencias, imágenes y el desarrollo de redes de comunicación, posibilitando reconstruir estéticas afines al cosmopolitismo del metal.

El impacto visual y sonoro del metal global destituyó, en aquel entonces, cualquier filiación nacionalista o localista, puesto que se miraba desde afuera y la apropiación era, ciertamente, una estrategia para rechazar a la política local (un hecho que cambiaría con el resurgimiento del metal ancestral a fines de los años 90 e inicios del nuevo milenio, y será abordado con detenimiento en los casos de estudio de los Capítulos III y IV).

La respuesta local a la globalización del metal fue adherirse a lo que se popularizaba: fanzines, camisetas, posters, revistas, casetes regrabados, programas de radio, pero, sobre todo, socialización e intercambio de música informalmente, adopción de símbolos y lenguajes corporales, fueron notoriamente utilizados y, de este modo, regeneraría la estética motorizada del rock por una estética belicista y satánica del metal.

Hopenhayn, en sintonía con lo expuesto, indica que la hibridación contraculturalista hizo eco en posiciones transgresoras frente al sistema, es decir, del proyecto nacional se pasó a un proyecto personal, crítico de la juventud urbana, proveniente de sectores populares, fusión tribal, neopaganismo: “[...] la globalización podría movilizar energías liberadoras. Me refiero al enriquecimiento transcultural, al encuentro radicalmente-otro. Allí los jóvenes, por su mayor permeabilidad a nuevas experiencias y sensibilidades [...] donde la heterogeneidad de las lenguas, ritos y órdenes simbólicas es cada vez más inmediata (Hopenhayn, 1998, pp.32-33).

De algún modo, la cultura metalera, al regenerar sus prácticas y construir sus sistemas y códigos de identificación reterritorializa con el sonido y la iconografía y, de este modo, participa en los cambios y transformaciones de las identidades urbanas. En el apartado de “Desterritorialización”, García observa que la desterritorialización y reterritorialización permiten comprender lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad, debido a “la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (García, 1990,

p.288). La desterritorialización y reterritorialización, son dos nociones, acuñadas por Canelini, a partir de las lecturas de Deleuze & Guattari (2002)⁸⁸, quienes reflexionan los desplazamientos modernos que suceden dentro de un mismo territorio y obligan a reterritorializar.

El espacio urbano, si bien, ha sido el territorio de las prohibiciones, la monumentalidad, el orden, el civismo, disciplinamiento laboral del cuerpo, la exclusión de lo novedoso, a la larga, ha servido para que la contracultura pueda reterritorializar, simbólicamente, conductas y hábitos de compartir la música extrema. Sin duda, la pertenencia a una geografía no ha significado renunciar a entrar en procesos culturales híbridos, si se tiene en cuenta la fusión sonora de ritmos industriales y electrónicos del metal extremo y su marcado interés por incorporar narrativas y ritmos tradicionales como el yaraví, instrumentos de viento y folklore popular (propuesta de análisis, que parte del metal nórdico y se matizará en el black metal y el folk metal latinoamericano-ecuatoriano).

La hibridación, a su vez, es una noción que contribuye a revisar las formas de convivencia transhistórica de binarios como lo local y lo global, lo nacional y lo cosmopolita, lo rural y lo urbano, lo tecnológico y lo arcaico, dado que “niega la simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social a favor de una perspectiva que reconoce en la fusión entre elementos aparentemente dispares la propia esencia de esa dinámica” (Moebius, 2008, p.39).

El binarismo híbrido no supone la eliminación de una cultura a nombre de otra, sino más bien, la renovación; al respecto, Dam (2010), ha advertido que, en América Latina, la globalización aviva renacimientos étnicos, mientras que Perandones (2015), justifica que la hibridación es fundamental para entender cómo se renegocian las fusiones, en lugar de eliminarse, la apropiación es un eje que renueva tradiciones locales.

Frente a lo expuesto, es interesante reflexionar que los binarismos permiten explicar los efectos de la desterritorialización, como un síntoma moderno de la hegemonía institucionalista, que ha priorizado celebraciones y activación de la monumentalidad.

⁸⁸ Deleuze & Guattari, en la obra *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, particularmente, en torno al desplazamiento y a las formas de organización del espacio que administra el capital, toman como metáfora la figura del nómada, puesto que no cuenta con una tierra como propiedad: “aunque evidentemente los tenga. Si el nómada puede ser denominado el Desterritorializado por excelencia es precisamente porque la reterritorialización no se hace después [...] (en efecto, la relación del sedentario con la tierra está mediatizada [...] régimen de propiedad, aparato de Estado). Para el nómada, por el contrario, la desterritorialización constituye su relación con la tierra, por eso se reterritorializa en la propia desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 2002, p.386).

Un asunto que ha motivado estratégicamente a la contracultura metalera, a reterritorializar espacios, disponiendo de medios electrónicos o reducidos espacios para expresar sensibilidades.

Y aunque, como señala García (1990), la transformación de las culturas en la urbe atraviesa factores transnacionalistas migraciones, mercado, entrecruzamientos simbólicos, es indudable que la música urbana construye nuevas identidades culturales (Franco, 1997), regenerando territorios globales (Castro Gómez & Mendieta, 1998).

En la música urbana, la transformación de sensibilidades refleja una constante producción simbólica y se expresa a través del cuerpo, el sonido, la imagen, elementos que potencian el estudio y análisis de la glocalización de la música. En este contexto el espacio (territorio) ya no es unívoco y debe ser entendido en su dimensión pluralista y heterogénea, convergente en tendencias y fusiones. Por ello, asistimos al desafío de una “descentralización que concentra poder y el de un desenraizamiento que hibrida a las culturas, la mundialización desde dentro y la relocalización política de la diferencia cultural del lugar” (Martín Barbero, 2000, p.32).

En definitiva, los debates conceptuales propuestos han pretendido problematizar la noción de hibridación cultural y situarla en la cultura urbana, para construir un modelo de análisis del metal latinoamericano y ecuatoriano. Los aportes de García Canclini serán significativos para valorar, por una parte, que existe un campo disciplinar referente en la región y, por otra, las dinámicas en las que se resignifican y producen, los contextos locales y producciones del metal regional: nuestra tarea, evidentemente, será sumar estos aportes para reflexionar el sonido, la imagen y el cuerpo.

No he tratado meramente solo de definir conceptos sino de establecer diálogos y entrelazamientos disciplinarios entre la globalización, el localismo, la desterritorialización y reterritorialización. Una revisión conceptual que podría conducirnos a tejer y proponer diversas perspectivas, sin embargo, lo expuesto contribuirá a situar bases conceptuales y el análisis del metal extremo.

4.2.3. Sistema cultural religioso y religiosidad emergente.

Otro de los enfoques que, a continuación, haré referencia –y de manera menos extensiva– es la noción de “sistema cultural religioso”, desarrollada hacia los años 70, por el connotado antropólogo James Clifford Geertz, quien se ocupó del estudio simbólico y religioso en las culturas. Esta noción, me permitirá situar la perspectiva de “*emergent religiosity*” (religiosidad emergente) propuesta por Kennet Granholm (2011),

académico del Department of History of Religions, Stockholm University, en su estudio denominado: “Sons of Northern Darkness”: Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music”.

Este historiador, que tiene como base referencial el sistema cultural religioso de Geertz, esboza narrativas históricas del esoterismo y ocultismo, situándose, especialmente, en la Europa romántica del siglo XVIII, particularmente en Alemania, donde se retomaron estos relatos y resurgieron ideas nacionalistas de territorio y unificación del pueblo (*volksgeist*), las viejas religiones, identificación con la naturaleza, en contraposición a los ideales civilizatorios de la Ilustración.

Los enfoques de Granholm se matizan en torno al paganismo del black metal y el neofolk escandinavo, más allá de la *performance* y el espectáculo, considera que son subestilos sustentados en las narrativas históricas del esoterismo y refundan una espiritualidad emergente (el conjunto de estos planteamientos tendrá mayor tratamiento en el abordaje del black metal, en el desarrollo del Capítulo II).

Es así que el conocimiento antropológico de Geertz, basado en un método etnográfico y hermenéutico, en su obra *La interpretación de las culturas* (2003), ponía especial atención al hecho de que las culturas, históricamente, poseen sistemas simbólicos y concepciones heredadas, adquiriendo importancia en el comportamiento social. Uno de los principales aportes radica en el análisis religioso, donde la coexistencia de símbolos forma parte del conocimiento y la experiencia religiosa en las culturas: la religión, en este sentido, es un sistema simbólico que permite interpretar el modo de vida y el modo de relacionarse con lo sagrado.

En el apartado “la religión como sistema cultural”, Geertz identifica, hasta antes de la Primera o después de la Segunda Guerra Mundial, dos problemáticas en el entendimiento de lo religioso, por un lado, admite que no había progresos y aportes teóricos significativos para abordar este fenómeno; por otro, considera que la corriente de intelectuales como Durkheim, Weber, Freud o Malinowski, se basaban de manera descriptiva, por lo tanto, observaba que hacía falta un análisis simbólico, etnográfico y antropológico.

Pese a que él mismo reconocía ciertos aportes al campo, ya sea en “la discusión de Durkheim sobre la naturaleza de lo sagrado, la metodología de la *Verstehen* de Weber, el paralelo de Freud entre ritos personales y ritos colectivos y la indagación que hace Malinowski -sobre la distinción entre religión y sentido común- me parecen inevitables

puntos de partida de toda teoría antropológica útil sobre la religión” (Geertz, 2003, p.88).

El sistema cultural de Geertz, considera que los símbolos religiosos otorgan autoridad a nombre de lo sagrado, pues, a través de la religión catalizan interrelaciones, la metafísica y el orden cósmico y armonizado de un pueblo. En este sentido, los símbolos religiosos influyen en el estado anímico y tienen el poder de motivar acciones humanas, además, son fuentes de información que fortalecen las concepciones y creencias:

[...] los símbolos sagrados tienen la función de sintetizar el *ethos* de un pueblo [...] En la creencia y en la práctica religiosas, el *ethos* de un grupo se convierte en algo intelectualmente razonable al mostrárselo como representante de un estilo de vida idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión, en tanto que ésta se hace emocionalmente convincente al presentársela como una imagen de un estado de cosas peculiarmente bien dispuesto para acomodarse a tal estilo de vida (Geertz, 2003,p.89).

Otro punto a destacar en la perspectiva del sistema cultural religioso de Geertz, es que para el análisis simbólico de lo religioso considera el término de “modelos” o “esquemas culturales”, en relación a que las culturas disponen de fuentes simbólicas, sean lingüísticas, gráficas o iconográficas, que le permiten afianzar sus concepciones: rituales, ceremoniales, míticas, divinas, sacralizadas. Por supuesto, los esquemas culturales del símbolo han mantenido coherencia y secuencia y por ello han sido heredados, imitados o simulados: “los esquemas culturales son “modelos”, son series de símbolos cuyas relaciones entre sí modelan las relaciones entre entidades, procesos o cualquier sistema físico, orgánico, social o psicológico” (Geertz, 2003, p.91).

El investigador Carlos del Cairo fundamenta que la obra de Geertz, aunque polémica para algunos, fue notablemente revolucionaria para la escritura etnográfica en el desarrollo de la antropología simbólica, pues, aportó el valor de los símbolos en “sí mismos”, al pensamiento social contemporáneo: “Geertz sostuvo que su interés era lo simbólico en sí sobre la base que la dimensión simbólica de la cultura es el lugar de los valores culturales institucionalizados [...] consideraba que los sistemas culturales se expresaban en símbolos más que en valores, y aquellos no comunicaban problemas sociales sino problemas culturales” (Cairo, 2008, p.23).

Una visión multidimensional que, según el autor, articula la importancia trascendental de los códigos y formas de encarnar lo sagrado. El sistema cultural religioso de Geertz, además, se debe entender en el sentido de que la religión es capaz de organizar el comportamiento del ser humano frente a lo sagrado, ahí se entrelazan símbolos,

lenguajes, códigos, imágenes y surgen motivaciones espirituales, solemnes, de devoción, de diversa índole.

Las culturas tradicionalmente han tenido varias maneras de celebrar su vida religiosa en torno a lo mágico y mítico, mediante la tristeza, la melancolía, la convicción, la conmiseración, la conexión divina: “La caridad se hace caridad cristiana cuando está contenida en una concepción de los propósitos de Dios; el optimismo es optimismo cristiano cuando se funda en una particular concepción de la naturaleza de Dios” (Geertz, 2003, p.95).

A riesgo de caer en las constantes referencias a Geertz, el interés radica en poner en perspectiva el sistema cultural religioso, como modelo de análisis en las narrativas locales, de carácter sacro y profano, que la música popular urbana ha puesto en relieve, en sus distintas corporizaciones y teatralizaciones.

No se trata, por supuesto, del único autor destacado en el estudio cultural de la religión, los símbolos y lo sagrado. A *grosso modo*, por citar nombres, el fenómeno religioso ha sido abordado por antropólogos, sociólogos e historiadores, entre los que cito a Edward Taylor, en su obra *Religión Primitive Culture*, publicada en 1958, entendiendo la religión primitiva mediante ritos, sacrificios, ceremonias, como un aspecto sobrenatural y creencias en seres espirituales.

Otro autor es Emile Durkheim en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa*, publicada en 1968, que se concentra en los fenómenos asociados a la fe y su afianzamiento comunitario y moral en espacios institucionalizados como la iglesia. Bronislaw Malinowski, 1970, en *Una teoría científica de la cultura*, hace hincapié en los trances y proceso metales que el ser humano ha experimentado mediante la magia y la religión, que sirven para superar traumas y el mismo problema existencial de la muerte. Asimismo, Max Weber, en su obra *Economía y Sociedad*, publicada en 1984, enfatiza la acción comunitaria que es capaz lo religioso, una perspectiva afín a las vivencias y lazos solidarios que practican los individuos mediante la religión.

Aunque asincrónicos en la difusión del pensamiento y desde diversas disciplinas, sin embargo, es interesante resaltar que Taylor (1958), Durkheim (1968), Malinowski (1970), Weber (1984), coindicen en que la religión es un sistema de creencias que influyen en la conducta y el ánimo de las culturas a lo largo de su existencia, considerando sus particularidades simbólicas.

La religión se presenta como un repositorio de fortaleza espiritual y constantes experiencias psíquicas, dogmáticas y primitivas. Ciertamente, existen otros autores

como Claude Levi-Strauss, Tomas Luckman (y lógicamente se podría amplificar a otros), que intervienen en este campo, pero, no obstante, el interés es mostrar que el pensamiento antropológico y simbólico de Geertz paralelamente se construye e inserta en un campo de estudio amplio.

Otro autor destacado e imprescindible en los aportes y concepciones del valor del símbolo, lo sagrado y lo profano, es el historiador de las religiones Mircea Eliade (1998, 1999, 2016). Este autor plantea que el “hombre religioso” ha estado en permanente nexo con lo sagrado, primigeniamente intimidaba con los objetos para alcanzar tales propósitos, ritualizaba en animales, plantas, montañas, en definitiva, era capaz de generar un pensar simbólico y de continuidad con sus antepasados⁸⁹.

En este sentido, el símbolo formaba parte de su vida espiritual, y su consciencia se encaminaba a recrear mitos y creencias que se han traducido a imágenes primordiales – sagradas y profanas– en la cultura oriental y occidental, donde Eliade, ha encontrado paralelismos. Sea en aspectos como la hierofanía (“manifestación de lo sagrado”), el Árbol de la vida, la cruz, la transmutación, las ritualidades chamánicas, el nacimiento, la muerte, el tiempo cíclico, las prácticas religiosas y espiritistas, que se han expresado mediante símbolos en las religiones de todos los tiempos.

¿Es posible la experiencia de una sacralidad en la vida moderna? ¿Cómo se reutilizan los símbolos arcaicos? En el apartado del estudio “Perennidad de las imágenes”, *Imágenes y Símbolos*, Eliade asevera que, modernamente, los símbolos religiosos “grandiosos” (por ejemplo, la cruz del mundo judeo-cristiano), siguen siendo utilizados y no siempre de manera sagrada, sin embargo, su valor referencial no desaparece. El símbolo revela la importancia transhistórica que, en muchos casos, ha conllevado falsas interpretaciones, donde lo sagrado ha perdido vigencia:

No hay ninguna herejía monstruosa, ni orgía infernal, ni crueldad religiosa, ni locura, ni absurdo o insania mágico-religiosa, que no se «justifiquen», en su propio principio, por una

⁸⁹ Cabe señalar que, si bien, religión y religiosidad son dos términos asociados a la práctica espiritual del *homo religious*, es importante situar que la religión se define no solo por las creencias y ritualidades arcaicas. Como es sabido, en la modernidad la religión judeo-cristiana, por ejemplo, pasa a institucionalizarse y ejercer poder político, al punto de que canoniza evangelios e iconografías, y establece sus leyes y cultos; el cumplimiento y obediencia de sus reglas y normas legitima como religión que practica una colectividad. En cambio, el aspecto religioso que es una expresión del espíritu y una consciencia mística, no solo corresponde a la pertenencia a una religión oficial, puesto que se manifiesta en la creencia particular sin que necesariamente exista una pertenencia a una institución. Por ejemplo, los místicos buscaban los misterios de Dios basándose en sus convicciones, los derviches giraban y disponían de la música para conectarse con lo divino, en consecuencia, la religiosidad no requiere estrictamente la pertenencia a una religión.

interpretación falsa *—porque parcial, incompleta—* de un símbolo grandioso. [...] El hombre más realista vive de imágenes. [...] los símbolos de la actualidad psíquica: los símbolos pueden cambiar de aspecto; su función permanece la misma. Se trata de descubrir sus nuevas máscaras (Eliade, 1999, p.16).

Así, conviene decir que la consciencia simbólica es un campo de conocimiento que toma distancia de la visión materialista de la modernidad, y esto, si se tiene en cuenta que Geertz advertía a la antropología simbólica del siglo XX, le hacía falta un análisis cultural de lo religioso, ante el inminente protagonismo intelectual de la metafísica occidental, centrada en el individuo. El pensamiento religioso, como parte de un sistema cultural, efectivamente, es un proyecto que permite ubicar el retorno al mundo inconsciente y mítico, y desmontar la utilidad moderna de los símbolos arcaicos.

Se debe considerar que Eliade, no solo estudiaba al hombre religioso, a partir de sacrificios y ritualidades, donde el dolor, la alegría, la angustia, la esperanza, el poder, se han entrelazado en favor de su espiritualidad, sino que además reflexionaba, lo sagrado y lo profano en el “hombre moderno”.

Consideraba, al respecto, que las concepciones modernas han modificado el espacio sagrado, es decir, actividades urbanas como el trabajo, la ciudad, la tecnología, han desacralizado el comportamiento religioso y han desembocado en formas híbridas de religiosidad: “El occidental moderno experimenta cierto tipo de malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o árboles” (Eliade, 1998, p.15).

En cualquier caso, los aportes de Geertz y Eliade, el uno antropólogo y el otro historiador, contribuyen a precisar la importancia que adquiere la dimensión simbólica en el pensamiento religioso, monoteísta o politeísta respectivamente. A partir de ambos autores, y para los intereses de nuestro trabajo, es interesante abstraer, la noción de sistema cultural y la perspectiva de que el hombre moderno vive “mitologías camufladas”, es decir, convertidas en espectáculo, teatralidad y encarnación de lo profano.

A partir de lo expuesto, en el recorrido de la investigación, acuñaré el término de religiosidad para examinar el black metal, death metal o folk metal, en qué medida recurren a narrativas locales del sistema cultural nórdico y latinoamericano, lo cual, contribuirá a evaluar la reactualización de simbologías profanas, estratégicamente utilizadas para contraponerse al simbolismo de la religión.

Además, me apoyaré, y según como he indicado al inicio de este apartado, en la noción de “emergent religiosity” (religiosidad emergente), propuesta por Granholm (2011), que exhaustivamente analiza las configuraciones históricas y esotéricas del paganismo en el black metal y que, sin duda, se inscriben en el campo de la “contemporary popular religiosity and popular cultural” (Granholm, 2011, p.516)⁹⁰.

Granholm ha sostenido que, el black metal y folk metal, son dos fenómenos musicales de la música popular urbana que se han fascinado por la exploración religiosa de lo esotérico, satánico y pagano, y que han estimulado el consumo de lo popular en la cultura contemporánea. Puesto que, sin apartarse del sistema cultural religioso de sus localidades, estos subestilos, han construido una religiosidad emergente, camuflada de una poderosa estridencia y extremismo demoníaco en lo corporal y, sobre todo, una conducta de reterritorializar sus geografías con una estética moderna.

La reactualización de lo profano es una base fundamental para comprender la secularización moderna, insertada en el metal extremo, y pese a que, por ejemplo, el Neofolk (metal): “while not being a global phenomenon to the same extent as Extreme Metal, nonetheless comprises a transnational scene heavily infused with religious notions” (Granholm, 2011, Ibid)⁹¹.

Aun así, el black metal y el folk metal, han popularizado sus representaciones esotéricas y ocultistas en la escena de América Latina y, por ello, es necesario disertar los aportes conceptuales de la religiosidad contemporánea, donde se yuxtaponen símbolos universalizados de tradiciones cristianas o paganas (tan solo por mencionar la amplia profanación del símbolos como la cruz invertida, el macho cabrío, que emula el pentáculo medieval, convertido en fetiche de la imagen ocultista): “el símbolo no sólo hace «abierto» el mundo, sino que ayuda también al hombre religioso a acceder a lo universal. Gracias a los símbolos, el hombre sale de su situación particular y se «abre» hacia lo general y universal. Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual” (Eliade, 1998, p.154).

La religiosidad emergente, ciertamente, pondrá en sospecha la desacralización moderna de lo sagrado y la hibridación simbólica en la música extrema, un cosmopolitismo estético que ha mutado, desde las religiones arcaicas oficiales a fenómenos religiosos populares, en la cultura contemporánea.

⁹⁰ Traducción: “religiosidad popular contemporánea y cultura popular”.

⁹¹ Traducción: “aunque no es un fenómeno global en la misma medida que el Metal Extremo, sin embargo, comprende una escena transnacional en gran medida infundido con nociones religiosas”.

Montenegro & Renold (2007), por su parte, agregan que, contemporáneamente, es común encontrarse, en tendencias *New Age* con fenómenos religiosos de la cultura popular, donde se hibridan símbolos arcaicos y se recrean leyendas épicas, medievales, ancestrales, chamánicas. La reinterpretación simbólica de lo sagrado, sin duda, problematiza, por un lado, los orígenes de la religión y, por otro, las relaciones interétnicas, o lo localismos, en un mundo globalizado.

La religión popular se inscribe en el interludio de los procesos históricos de la religión oficial, puesto que esta “se expresa en término de la hegemonía” (Montenegro & Renold, 2007, p.36). A su vez, forma parte de un sistema cultural, que podría contribuir al enfoque del satanismo o el paganismo en el black metal o el folk metal, a nombre de la búsqueda de un pasado en la naturaleza y teatralizando espiritual.

En cualquier caso, los argumentos que he situado, en el presente acápite, pretenden abrir el campo de conocimiento al estudio simbólico, ocultista, diabólico y ancestral del metal, neopaganista y neoindigenista⁹², manifestado en sus diversas prácticas y métodos de representación corporal y construcción sonora. Por tratarse de un fenómeno musical, expandido y globalizado, será interesante debatir su dimensión religiosa.

4.2.4. Enfoques sobre cuerpo, corporalidad y geocorporalidad.

El objetivo del presente epígrafe es revisar conceptos y perspectivas sobre la noción de cuerpo y corporalidad y la importancia que tiene, como lugar del conocimiento en la cultura. Sería inconsistente hablar del cuerpo en el metal, no sin antes tematizarlo y ubicarlo en distintas etapas, como el arte, la filosofía, la fenomenología, la sociología o el género.

Pese a que, estas aproximaciones y debates, no se relacionan directamente o, más bien, tratan al cuerpo en el metal extremo –tales fundamentos no explican conceptualmente al cuerpo en el metal, dado que es un campo que, actualmente, está construyéndose teóricamente– no obstante, la noción de cuerpo y corporalidad, permitirá proponer la noción de geocorporalidad, relación geografía y cuerpo; a partir de la cual se debatirá, en el trayecto de la investigación, el cuerpo metalero, sus transgresiones y sus vínculos a los paisajes, el folklore, el satanismo, el paganismo, en el contexto moderno.

⁹² El neopaganismo como una noción reactivada en el romanticismo alemán, siglo XIX; y que, en los intereses de la investigación, revitaliza la mirada del pasado, la naturaleza, las viejas religiones y tradiciones del folklore escandinavo. Mientras que, el neoindigenismo, se desprende de la intelectualización mestiza del indígena promocionado por el socialista José Carlos Mariátegui, en los años 30, en América Latina. Ambas nociones conducen repensar el retorno del black metal y el folk metal a los orígenes, que reinventan el nativismo y se contraponen a ideales progresistas e industriales.

4.2.4.1. Aproximaciones y debates contemporáneos.

El cuerpo puede ser abordado desde aspectos interdisciplinarios e transdisciplinarios, y desde relatos históricos, nacionalistas, políticos, sociales, estéticos, étnicos, genéricos, raciales. En este caso, se tomará ciertos aportes básicos de las Ciencias Sociales y Humanidades, como ejes conductores de la teoría corporal y aproximar definiciones sobre el cuerpo y la corporalidad. En el campo de la sociología, la antropología, las mayores preocupaciones para los estudiosos han consistido en indagar el lugar que el cuerpo ocupa en la cultura occidental.

En la perspectiva filosófica, Platón, por ejemplo, al referirse al hombre, pensaba que el cuerpo representaba la parte material, corruptible y mortal, mientras que el alma la parte inmortal (inmaterial), reforzando la idea de la reencarnación, puesto que el alma preexiste al cuerpo.

El borramiento del cuerpo en la tradición judeo-cristiana se ha hecho patente, cuando se lo ha relacionado con el pecado, puesto que la sexualidad ha sido una amenaza moral, al considerar el deseo (¿por el otro?), como lujurioso. De acuerdo a Agamben (2011), el pecado se hizo efectivo cuando Adán y Eva se dieron cuenta que estaban desnudos, expulsados del paraíso por castigo divino, así, la desnudez puso en cuestión al cuerpo, y esto instituyó el tabú de la prohibición.

El idealismo platónico tuvo otros efectos, cuando se pusieron en práctica los ideales de la juventud y la belleza divina. Los artistas griegos, por su parte, buscaban la belleza de los dioses en el cuerpo joven (Ramírez, 2003). Sobre todo, en la escultura; *El Discóbolo* de Mirón de Eléuteris en torno al 450 a. C., es uno de estos ejemplos que expresa un cuerpo atlético.

En el Renacimiento –siglo XV-XVI– se reactiva la tradición grecorromana, y el idealismo platónico cobra vigencia, cuando la belleza es motivo de representación pictórica y científica. Es un tiempo en el que la ciencia, la matemática, la técnica, la anatomía, la geometría, la filosofía, consolidaron las visiones antropocéntricas del orden social y cultural, donde el arte mantiene adhesión a los principios científicos y filosóficos (que dominaban en la época).

El cuerpo, en varios artistas renacentistas, propagaba ideales humanistas, en tanto que debía cumplir ciertas normas para formar parte de la representación, de ahí que se hable

de un canon corporal⁹³. Es el caso de los frescos realizados por Miguel Ángel, como *La creación de Adán* (1511), o *La Caída del Hombre, pecado original y expulsión del Paraíso* (1512), no solo engalanaban las paredes y techos del Vaticano, sino que hacían de la fe un monumento de creación artística, es decir, la interpretación visual del relato bíblico.

Las musculaturas (masculinas) que exploraba Miguel Ángel, en sus frescos, respondían al ideal de la belleza, que se imponía en la élite pictórica de su época; un cuerpo ideal y cuerpo canónico (Ramírez, 2003). En esta época, los lazos entre la pintura y la iglesia eran necesarios para institucionalizar, con imágenes, la religiosidad cristiana.

No obstante, la otra cara de este tiempo, estuvo advertida por las grotescas formas que realizaron pintores manieristas como Arcimboldo o el Bosco, este último, cuando en el cuerpo representó los placeres mundanos, los excesos, la gula, el pecado, la lujuria, el sexo, plasmadas en obras como: *El Tríptico del Jardín de las delicias* (1490-1500), *Tríptico del Juicio Final* (1505-15). Por fuera del ideal canónico, estas inquietantes imágenes desafiaban las convenciones de la belleza predominante, porque denostaban un cuerpo abyecto, monstruoso, y demoníaco.

En otras palabras; “Si lo grotesco improvisado y subversivo desafía las convenciones aceptadas, sociales y estéticas, esta línea hace visible lo que es más aterrador, lo que inspira miedo y repulsión [...]” (Connelly, 2015, p.231). El mismo Bosco pintaría *La nave de los locos*⁹⁴, fechada entre 1490-1500, que representaba la metáfora de los excluidos y negados, de quienes, por tener una enfermedad como la lepra, en estas épocas, eran enviados a la deriva del mar.

Otro momento clave para comprender la historicidad del cuerpo, es a finales del siglo XVI y principios del XVII, cuando la filosofía cartesiana retomó los principios matemáticos, geométricos, a nombre de la «razón moderna», con uno de los lemas más

⁹³ “Un canon artístico se construye y legitima en un marco social y cultural, ya que ahí están contenidas estrategias y políticas de representación; por ello, una obra puede reflejar las visiones de un artista con respecto a su época. Dicho canon artístico ha mantenido adhesiones con modelos científicos, matemáticos y anatómicos que se inscriben en el pensamiento Occidental, como el ver con “el ojo de la mente”, de Platón; “la perspectiva”, de Alberti; la *ratio* o el cálculo en la “razón moderna”, de Descartes” (Ayala Plazarte, 2013, p.15).

⁹⁴ Se debe añadir el hecho de que *La nave de los locos* permitió situar que el cuerpo era una enfermedad social, y estaba relacionado a la locura, lo popular, lo deforme, y lo grotesco. Si bien es cierto, en la época renacentista se patentó la figura antropocéntrica del sujeto occidental, dado que «el hombre pasó a ser el centro de la historia». Así, la «razón moderna» se configuraba en torno a lo científico, lo matemático, que contribuían a los estatutos del Renacimiento; la ciencia estaba a disposición del arte, de ahí que algunas representaciones artísticas pongan en evidencia este canon corporal. La trama de *La nave de los locos* sería de interés en la filosofía, al respecto, véase el autor Michael Foucault, que retomó el estudio de la locura desde un campo de conocimiento, en su libro: *Historia de la locura en la época clásica* (1961), con una perspectiva crítica a la razón dominante.

conocidos: *cogito ergo sum*. El *cogito* cartesiano, a su vez, retomaría la perspectiva judeo-cristiana del alma y el cuerpo, consideraba que lo racional corresponde a la mente, mientras el cuerpo se desplaza a lo, meramente, emocional, desconociendo su valor socio-histórico. Aunque el filósofo Baruch Espinoza pensaba al cuerpo como sustancia y que junto al alma conformaban al hombre y, por tanto, Dios era sustancia y omnipresencia, cabe preguntarse: ¿por qué la teoría social clásica descuidó y reprimió el cuerpo?

Según Barreiro (2004), Turner⁹⁵ ofrece dos razones para justificar el descuido académico del cuerpo. En primer lugar, la teoría social heredó el dualismo cartesiano que daba prioridad a la mente y a sus propiedades de conciencia y de razón sobre sus cualidades de emoción y de pasión: “[...] La otra razón para el olvido del cuerpo es que lo trató como un fenómeno natural, no social y, por consiguiente, no como un objeto para la investigación sociológica. La historia y la antropología han influido especialmente en la legitimidad del cuerpo como objeto de estudio social. El cuerpo tiene una historia [...]” (Martínez Barreiro, 2004, pp.128-129)⁹⁶.

El olvido histórico de que el cuerpo tiene una dimensión social y es un agente en los procesos culturales, tanto en la teoría clásica como en la filosofía moderna, sin duda, mucho tuvo que ver con los preceptos de la razón moderna y el proyecto civilizatorio, ya que cuando fue reconocido, se lo hizo en términos netamente estéticos, y de los ideales de la belleza; parámetros que correspondían a la cultura “académica”, “cultura”, del “buen gusto”, donde, en efecto, lo popular, lo mundano, la enfermedad estaban relegados.

En el siglo XX, la acelerada industrialización, multiplica la mano de obra y aumenta la explotación laboral, el desequilibrio en el que se desempeñan las actividades marcan las pautas de un disciplinamiento corporal a nombre del trabajo. Así, la modernización no solo forma parte de las urbes y las dinámicas del consumo, como el mercado y la moda, sino que, algunas corrientes de pensamiento, también sospechan las relaciones de poder que suceden en espacios institucionales.

⁹⁵ Joseph Mallord William Turner, fue un pintor inglés especializado en paisajes. Nació en Covent Garden, Londres, 1775, murió en Chelsea, Londres, 1851.

⁹⁶ Martínez Barreiro, además, insiste que la historia es un aval para que la teoría social reevalúe al cuerpo, en ello han trabajado autores como: “[...] Elias (1988), Feher y otro (1991), Laquer y Gallagher (1987), Laquer y Burgois (1992) y Sennett (1997), representantes de la escuela anglosajona. Norbert Elias (1988) señala las formas en que nuestra comprensión y nuestras experiencias modernas sobre el cuerpo son históricamente específicas y surgen de procesos sociales y psicológicos que se remontan al siglo XVI” (Martínez Barreiro, 2004, pp.128-129).

En este panorama, las Ciencias Sociales, la Antropología, la Sociología, son las disciplinas que encabezan estudios sobre el cuerpo, destacando la filosofía constructivista y ontología crítica, promovida por Michel Foucault, uno de los principales representantes en el estudio de la sociología del cuerpo, que se encargaría de examinar el biopoder: cuerpo y conocimiento, bajo la sospecha de que, históricamente, ha sido disciplinado, vigilado, castigado, y sometido a las estrategias de poder, sobre todo institucional.

Las fuentes de Foucault se concentraron en los siglos XVII y XIX, en obras como: *Historia de la sexualidad I, II, III* (1976-1984), *El nacimiento de la clínica* (1963), *La arqueología del saber* (1969), *Vigilar y Castigar* (1975). Su pensamiento crítico se fundamenta en la represión de la sexualidad, la psiquiatría (enfermos mentales), la prisión, el ejército, las escuelas, la cárcel, influyentes en la politización del cuerpo.

Los análisis de Foucault de algún modo problematizan la facultad que tienen los poderes institucionales para disciplinar el cuerpo, al momento de naturalizar conductas que establezcan el control social. La importancia del pensamiento de Foucault es notable, si se tiene en cuenta que entiende la vigilancia y el sometimiento histórico del cuerpo y, a su vez, cómo es disciplinado a nombre de la imagen institucional. El orden que cuestiona, en efecto, es una provocación, una reacción al contrapoder que cuestiona al saber establecido.

Otro punto de interés para las directrices del cuerpo, proviene del campo de la fenomenología, en cuanto al estudio del cuerpo y espacio –que, ciertamente, permite indagar la importancia del cuerpo y la geografía para el black metal–, donde se destacan las ideas sobre la percepción por parte del fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, a partir de su obra *Fenomenología de la percepción*, publicada en 1945. Para este autor: “La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo” (Merleau-Ponty, 1945, p.7).

En el acápite: “La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad”, además, enfatiza que la percepción –fenomenológica– es inherente al espacio, y con un punto de vista existencial, interpela las relaciones del cuerpo con el espacio, que llama «esquema corporal» (Merleau-Ponty, 1945, p.115)⁹⁷, puesto que hay una conciencia simbólica del cuerpo, que está determinada por las cosas, los objetos; el conocimiento del cuerpo

⁹⁷ En el transcurso de la investigación se utilizará el término esquema corporal, para distinguir subestilos del metal extremo y sus vínculos a la geografía.

empieza en la relación que establece con el espacio. En la experiencia corporal intervienen: la posición, el estímulo, el movimiento (la motricidad), en el momento.

Esto quiere decir que, el reflejo no funciona como respuesta del organismo a un determinado estímulo, más bien, al volverse sobre él, le agrega un sentido (Ferrante, 2008). Por lo tanto, «el cuerpo no está en el espacio, habita el espacio»: “Mi cuerpo es este núcleo significativo que se comporta como una función general [...] En él aprendemos a conocer este nudo de la esencia y la existencia que volveremos a encontrar, en general, dentro de la percepción” (Merleau-Ponty, 1945, p.164).

Los aportes fenomenológicos de Merleau-Ponty tendrían una importante influencia en el campo de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, sobre todo en el concepto de *habitus*. En su obra *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1988)⁹⁸, observa que socialmente se aprenden actividades de índole cultural y es donde se ponen competencia diferentes estilos de vida, que se transforman en el espacio social, debido a que se entrecruzan capital simbólico, estatus, preferencias.

En el apartado que trata el *habitus*, Bourdieu puntualiza que en el espacio (representación abstracta) se encuentran las clases sociales, y hay prácticas establecidas (enclasables) producidas por los agentes, que son capaces de generar juicios clasificatorios. En el *habitus*, la relación práctica con el mundo se define como: “[...] la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto), donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida” (Bourdieu, 1988, pp.169-170).

En esta perspectiva, el *habitus* es otra de las contribuciones obligatorias para la comprensión sociológica del cuerpo. No solo por el hecho de que el cuerpo habita un espacio, donde las estructuras de poder homologan ciertas formas de comportamiento, socialmente, aceptables, sino porque ahí es donde se determinan y diferencian los estilos de vida:

Desde este punto de vista, las contribuciones de la fenomenología de Merleau-Ponty y la teoría sociológica de Bourdieu, serían tomadas por el investigador y antropólogo Thomas Csordas, en la noción de *embodiment* (corporalidad). Para Csordas, el *habitus* es “una coproducción simultánea de realidad social por parte del mundo y el cuerpo”

⁹⁸ La versión que se localizó y se utiliza en esta parte del trabajo es: Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. Disponible en: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/Bourdieu-Pierre-La-distinci%C3%B3n.pdf>

(Csordas, 2015, p.21). A su vez, la relación práctica es la actividad fundamental para situarse a «sí mismo»; la presencia del mundo es una constante de sensaciones, percepciones, lenguaje, acciones etc.

Este concepto es central en el estudio actual del cuerpo, aunque sea de uso general en la disciplina antropológica, sobre todo en el medio anglosajón. Hay quienes prefieren el concepto de *bodilyness*, corporalidad (Csordas, 1994). Con la noción de *embodiment* se quiere superar la idea de que lo social se inscribe en el cuerpo, para hablar de lo corporal como auténtico campo de la cultura (Esteban, 2013, p. 25).

De tal manera que, el *embodiment* refuerza la premisa del cuerpo como «ser hacia el mundo», la relación cuerpo-espacio dentro de un campo metodológico en “diferentes campos de la vida social, como la religión, la política, la economía, la tecnología; o diferentes campos de actividad psíquica, como cognición, motivación, imaginación, creatividad” (Csordas, 2015, p.31).

En esta línea reflexiva, se puede destacar los aportes que realizan M.L. Lyon y Jack Barbalet «Society's body: emotion and the “somatization” of social theory» recopilados por Csordas en el libro *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self* (1994) –quienes trabajan sobre la noción del cuerpo como un actor social, es decir, «agente encarnado». Esta reflexión, permite debatir sobre las miradas sociales que han objetualizado y mecanizado al cuerpo, si se tiene en cuenta que es el primer agente que entra en contacto con el mundo, el lugar mismo del conocimiento para el sujeto. Lo cual posibilita comprender “[...] una perspectiva que busca la ruptura de las principales dualidades del pensamiento occidental: mente/cuerpo, sujeto/objeto, objetivo/subjetivo [...]” (Esteban, 2013, p.26).

Pese a que, la definición de corporalidad de Csordas sitúa con mayor acierto el campo espacial y cultural de la corporalidad, muchos estudiosos, han incorporado al campo de conocimiento múltiples definiciones como *embodiment*/corporización/corporalidad, y existe una falta de consenso debido a las diversas disciplinas que, actualmente, se intercalan al estudiar el cuerpo.

Al respecto, la antropóloga Mari Luz Esteban, indica la falta de delimitación provoca que “[...] las referencias que los/as investigadores/as del cuerpo utilizan no se limitan a sus propias disciplinas y especialidades muy diversas, como la filosofía, la sociología, la antropología, la semiología, los llamados estudios culturales y otras muchas manifestaciones artísticas y culturales” (Esteban, 2013, p.25).

A la luz de estas consideraciones, en los intereses de la investigación, los aportes expuestos resultan pertinentes en el sentido de incorporar a la investigación la noción de corporalidad y geocorporalidad, como método de análisis. Y como se ha visto, sobre todo, surge de inquietudes en los fundamentos de Merleau Ponty (1945), en torno a la espacialidad del cuerpo y la teoría de la percepción (llamada también esquema corporal), que posibilitan un conocimiento del mundo, desde el cual el antropólogo Thomas Csordas (2015), fundamenta la corporalidad (*embodiment*).

La geocorporalidad, que se desprende de las definiciones de cuerpo y corporalidad, por un lado, es con el fin de acuñar términos que permitan disertar esquemas belicistas, satánicos y paganos, que propone el metal extremo. Por otro lado, radica en reflexionar sobre el poder corporal y la importancia que tiene la espacialidad, ya sea en los entornos geográficos del metal nórdico, latinoamericano-ecuatoriano, andino y amazónico.

Frente a la idealización y oficialismo de la belleza convencional –a expensas de los modelos socialmente aceptados y, en otros casos, negados, o vistos como populares–, en su construcción se tensionan aspectos del cuerpo-canónico, cuerpo-religioso, cuerpo-paisaje, cuerpo-transgresor, cuerpo-escénico, cuerpo-genérico, que, paulatinamente, convergen en un cuerpo-urbano.

Como se advirtió al inicio de este apartado, la geocorporalidad es una noción propicia para analizar el vínculo del cuerpo en el black metal, el folk metal o death metal, en el paisaje, la geografía, la mitología, e indagar en qué medida los esquemas corporales nórdicos, que se han globalizado, han logrado despertar una consciencia geográfica en escenas musicales latinoamericanas.

La geocorporalidad se adscribe a la religiosidad emergente, es decir, la búsqueda geográfica (espacial) de un pasado primigenio, anti industrial; y aunque disponga de una sonoridad moderna-electrónica, hablando instrumentalmente, la actitud musical se funde con experimentar regresiones a un pasado mítico y de constante arraigo al paisaje nativo. Las montañas, los nevados, los bosques, constituyen espacios de conocimiento espiritual, regeneración del folklore y de la misma genealogía de músicos de metal, considerados en la investigación.

En rigor, la geocorporalidad se define como método de exploración ocultista que problematiza la modernización del cuerpo urbano en la geografía, una perspectiva que erige la importancia de apropiarse del espacio para justificar la autonomía musical y posicionar tradiciones, hibridaciones, localismos.

Ante el contrapunto del cuerpo canónico y de la belleza masivamente promocionado e impulsada por las transnacionales y que, sin duda, ha normado modelos de cómo ver el cuerpo y socializar. Es interesante agregar que la geocorporalidad metalera fractura la modelización convencional de la cultura culta, a nombre de reconstruir en relato popular, acorde a la modelización obscena, transgresora, arcaica, demoniaca e indigenista; donde, por supuesto, el poder sonoro es una estrategia que se complementa con la simbología profana del cuerpo.

4.2.4.2. Las perspectivas de género.

Las teorías antropológicas y sociológicas sobre el cuerpo también han despertado un interés masivo por estudiar la identidad y el género, como sucede con las teorías del *feminismo* en favor del reposicionamiento de la mujer. Hay que tomar en cuenta que la intervención de la cultura en el cuerpo es constante, al momento de idealizar prototipos, examinar conductas, y gestualidades que clasifican en lo culto y lo popular.

El antropólogo David Le Bretón (2002) observa que desde los años 60, en la cultura occidental, hay una preponderancia y culto a construir el cuerpo, como una entidad que participa activamente en la modernidad, ya sea desde el apasionamiento en rejuvenecerlo, hasta el temor a la vejez. Para Le Bretón, el cuerpo en la modernidad se borra y está silenciado, dado que cada vez se suprimen los espacios de contacto y desaparece en la imagen. El narcisismo moderno es un síntoma del individualismo:

Un nuevo cuerpo imaginario surgió en los años sesenta. El hombre occidental descubre que tiene cuerpo y la noticia se difunde y genera discursos y prácticas marcados con el aura de los medios de comunicación. El dualismo contemporáneo opone el hombre y el cuerpo. [...] La preocupación moderna por el cuerpo en nuestra “humanidad sentada” [...]. “Factor de individualización”, el cuerpo duplica los signos de la distinción, es un valor. En nuestras sociedades occidentales el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción (Le Breton, 2002, p.9).

En tanto que, el antropólogo Josep Martí (2013), argumenta que la modernidad debe ser entendida, ante todo, como una actitud, en la que confluye una diversidad de discursos, propuestas, manifiestos, lo que hace confuso definirla, por tanto, es capaz de producir “fuerzas globales”, que tienen repercusión en las localidades. Por ello, uno de los conceptos centrales en el texto sobre la “Presentación social del cuerpo” es la visibilidad, dado que en “la modernidad se pone obviamente de manifiesto no tan solo

en las formas de presentar el cuerpo ante los otros sino también en aquellos procedimientos que les son inherentes” (Martí, 2013, p.85).

Frente a lo señalado, se debe añadir, que el retorno al cuerpo en la modernidad, no solo es un campo de reflexión exclusivamente ontológica, sino que hay una problemática histórica del género en cuanto a la desigualdad de los sexos, como resultado de la desigualdad social. Las estructuras de poder patriarcal han invisibilizado el cuerpo femenino, y en este territorio el retorno al cuerpo se ha convertido en una de las prioridades de las teorías feministas.

En los años 60, es el momento en que empieza a redefinirse el “género”, con una postura política, en oposición a las formas institucionales y tradicionales, que distinguían a los sexos. El “género”, en este sentido, “parece haber aparecido entre las feministas estadounidenses [...] La palabra suponía el rechazo al determinismo biológico implícito en el uso de términos como los de “sexo” o “diferencia sexual”. El “género” enfatizaba también el aspecto relacional de las definiciones normativas de la femineidad” (Scott, 1993, p.18).

La teoría social ha contribuido con diversas miradas en las teorías feministas, es el caso del feminismo-marxista, las *teorías queer*, ecofeminismo. Para la historiadora del género, Joan Scott, el reconocimiento de las desigualdades genéricas pondera una reescritura de lo femenino, empieza, entonces, «una nueva historia de las mujeres»; el “género” se convierte en una categoría analítica, puesto que ahí intervienen cuestiones como la clase, la raza, la sexualidad, la etnicidad.

Así, la historia de los oprimidos es la historia de la mujer, un sujeto disidente que debe tener una comprensión intelectual. La preocupación de las historiadoras feministas por redefinir el género se fundamentaría desde tres aspectos teóricos: la primera, sobre los orígenes del patriarcado, la segunda, la marxista como crítica feminista, y la tercera, de corte psicoanalítico, para “explicar la producción y reproducción de una identidad genérica” (Scott, 1993, p.23).

El feminismo es un tropo que se ha concentrado en una reflexión heterogénea de la sociedad y una toma de consciencia, donde el cuerpo femenino (objetualizado) pasa a ser revaluado históricamente. De cierta manera, el feminismo ha cuestionado las matrices tradicionales de concebir la sexualidad, y el cuerpo se ha convertido en un vigoroso espacio para afirmar lo diverso, y expresar abiertamente una sexualidad optativa. A pesar de que en las *teorías queer*, niegan las clasificaciones, es indudable

que transexualidad, bisexualidad –a diferencia de la tradicional heterosexualidad– son términos que forman parte de las diversidades sexuales.

La revolución sexual, la contracultura, el movimiento *hippie*, entre los años 60 y 70, parecen coincidir con el contexto en el que se retorna al cuerpo, y en el que surgen algunas pensadoras y críticas del feminismo. Si bien, a mediados de los 50 ya se pueden encontrar manifestaciones de autonomía identitaria para reflexionar lo que significa ser mujer, tal como lo hizo Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (1949), es hacia los años 70 cuando los activismos toman posiciones sociales y critican las raíces históricas y culturales del patriarcado, según lo propuso la escritora estadounidense Kate Millet, en su obra *Política Sexual*, publicada en 1970.

Por esta misma década, la importancia de repensar la sexualidad se convierte en un asunto político y de lucha por los derechos de la mujer, frente al modelo tradicional de familia, una obra referencial en esta línea es la escrita por la académica australiana Germaine Greer, *La mujer eunuco*, publicada en 1970.

En el campo de la literatura feminista, autoras como Julia Kristeva, en la obra *Lo femenino y lo sagrado*, publicada en el año 2000, ambienta una trama de escritoras en los años sesenta para enfocar temas como el cuerpo, la sexualidad, el pensamiento, que caracterizan a las mujeres. Y, sin duda, Judith Butler, filósofa post-estructuralista, influenciada por la obra de Jaques Lacan, Foucault, e Irigaray, es una de las autoras fundamentales en el campo de la reflexión feminista. La autora ha estudiado las tensiones y los discursos en los cuales se ha inscrito el relato del cuerpo y la sexualidad, particularmente, en obras como: *Cuerpos que importan. Sobre los límites y materiales discursivos del “sexo”* (2002), *Deshacer el género* (2004), *El género en disputa (El feminismo y la subversión de la identidad)* (1999).

De acuerdo a la antropóloga, Mari Luz Esteban (2013), en los últimos treinta años, se ha modificado la ética y la política feminista, porque se ha trasladado a un ámbito estético, debido a las regulaciones sobre el cuerpo de las mujeres que han conducido a redefinir lo femenino. Sin embargo, el centro de la reflexión feminista, cabe señalar, es el cuerpo, donde se han dado luchas y reivindicaciones.

El cuerpo femenino se ha politizado, porque, actualmente, en muchas regiones, por ejemplo, latinoamericanas se ha convertido en el centro de discusión, sobre lo reproductivo, la autonomía, la seguridad, el derecho a decidir sobre sus cuerpos, a expensas de que los roles tradicionales hayan construido la imagen maternal de la

mujer, ama de casa, y de no aparecer en la vida pública, o mucho menos participar en el marco histórico-cultural.

Y esto, pese a que el imperialismo cultural ha visibilizado cuerpos femeninos, como objetos de consumo, espectáculo, representación, hedonismo, exhibición, y de promover ideales de una belleza enajenada de realidades y problemáticas que enfrentan las mujeres, de ahí que el cuerpo estético ponga en tensión al cuerpo social:

[...] es preciso y urgente hacer discursos diferentes sobre el cuerpo y la imagen corporal que sean críticos con los esquemas sociales hegemónicos pero que muestren también la contradicción, la discusión, la resistencia en la experiencia de las mujeres y hombres, y que sean capaces también de identificar las posibilidades reales, las prácticas innovadoras que existen dentro de esta sociedad y de esta cultura del cuerpo (Esteban, 2013, p.47).

A partir de la cita, se puede entender que la discusión feminista, no es un hecho aislado a los contestatarios activismos y ha buscado el espacio urbano para expresarse, ciertamente, porque es un asunto que compromete a la colectividad. Entendiendo que, en la esfera pública, la discriminación histórica hacia el cuerpo de las mujeres ha estado condicionada por un tipo de masculinidad jerárquica, y se ha trasladado a regímenes sociales, políticos, económicos, culturales, dando como resultado, en muchos casos, sistemas de vida con modelos autoritarios (Bonino, 2004, pp.1-2).

La masculinidad heteronormativa, jerárquica (hegemónica), sería otro de las tipologías que entran en el debate feminista. Por ello, el estudio de la masculinidad ha sido motivo de preocupación en las ciencias sociales y antropológicas, particularmente, en los años 90, autores como Gilmore, Hearn, Seidler, entre otros, han abordado la categoría desde la diversidad en la que se configura, y ponen en cuestión la masculinidad tradicional, más conocida como masculinidad hegemónica que refuerza nociones sobre lo homosocial, o también el abordaje de las masculinidades globales (Kimmel, 2001).

Es importante apuntar que la masculinidad se inscribe histórica y socialmente como un modelo discursivo que refuerza, en lo visual, las nociones de lo viril, lo productivo, lo patriarcal, lo autoritario, lo musculoso; es decir, en la perspectiva visual se puede asumir que la práctica masculina está asociada al protagonismo de un prototipo de varón reconocido socialmente (Ayala Plazarte, 2013, p.16).

Johanne Neff Van Aertselaer, se interesa por los planteamientos de Michael Kimmel, escribe el libro *Manhood in America: A Cultural History* (1997), que trata sobre el deseo de dominio que habita en hombres heterosexuales, y la amenaza que representa para su identidad si son dominados por mujeres, así: “la masculinidad se define de

manera homosocial, es decir, no tanto en relación con las mujeres, sino en relación con otros hombres”. Y esto con la finalidad de “[...] asegurar que la conducta social siempre defienda la masculinidad hegemónica” (Neff, 2001, pp.79-80).

La masculinidad tradicional, históricamente, atribuye el protagonismo del varón y, de este modo, ha subyugado la participación de lo femenino. No obstante, replantear las visiones históricas patriarcales que han generado fisuras en lo femenino y particularmente la inserción del cuerpo de la mujer, a nivel epistemológico, social y cultural, es una cuestión que preocupan a diversos investigadores.

Descentralizar la masculinidad tradicional es uno de los desafíos para investigadores como Sánchez-Palencia & Hidalgo (2001), que plantean la noción de «masculinidades plurales», argumentando que no existe un solo tipo de masculinidad, y que el sujeto varón es capaz de expresar su identidad genérica sin responder a la violencia, a la dureza, a los roles bélicos.

En lo concerniente a la perspectiva de género en el campo del metal extremo es una disciplina que está en permanente construcción. Se ha localizado y recopilado estudios de autoras que han trabajado la corporalidad en el ámbito de la *performance*, con la finalidad de problematizar el rol de la mujer en espacio del metal, entre los que destacan los de Caroline Hill & Gabby Riches (2015), denominado, “*Metal and marginalization: Researching at the edges of exteriority: Gender, Race, Class and Other Implications for Hard Rock and Heavy Metal*”.

Gabby Riches (2013), sobre “An Exploration of the Embodied, Lived Spaces within the Leeds Metal Music Scene”, y también de Sonia Vasan (2011), “The Price of Rebellion: Gender Boundaries in the Death Metal Scene”. Estos estudios dan cuenta de espacios escénicos de música extrema donde interviene el cuerpo femenino y aborda cuestiones como el sexismo y el género, para reposicionar lo femenino frente a la masculinización (tradicional) del metal, al punto que problematizan el modelo de varón dominante⁹⁹.

Por otro lado, la intención de las perspectivas sobre la masculinidad tradicional y de lo femenino tiene la finalidad de reforzar el campo de conocimiento de la corporalidad en la música extrema, en cuanto a espacios escénicos donde exhibe su performática y donde participan mujeres y varones, en su mayoría.

⁹⁹ Cabe apuntar que, por cuestiones del enfoque de carácter espacial de la investigación, algunas perspectivas y definiciones serán tomados, específicamente, en el acápite “Mujer ancestral de Daniela Scalla”, donde a través de la entrevista realizada a la vocalista, se abordan aspectos vinculados a la mujer en el metal y cómo ha persistido en una escena musical, como la quiteña, dominada por varones.

Es necesario en esta investigación disertar modelos de construcción corporal masculina, especialmente, del black metal o el death metal, que popularizan a varones en condición de dominación, ya sea en esquemas corporales de la guerra, la violencia, el ocultismo, el autoritarismo que, curiosamente, han servido en las parodias visuales y sonoras del metal extremo¹⁰⁰, aunque justifiquen contraposición a las políticas imperantes.

En definitiva, las perspectivas, aproximaciones y debates que se han revisado, en este acápite, ponen de relieve la construcción social del cuerpo. Evidentemente, existen otros abordajes conceptuales que en esta ocasión se han omitido por cuestiones metodológicas de extensión. Lo importante, es observar que, a nivel filosófico, histórico, fenomenológico, estético, genérico, cultural, el cuerpo ha sido objeto de análisis, y se ha modelizado de acuerdo a la mirada de una época, y también el uso político que han hecho del cuerpo estructuras de poder.

Es interesante señalar que el desconocimiento ontológico de su constitución, a nombre del individualismo ha fragmentado el entendimiento de que el cuerpo habita el espacio (mundo). En este sentido, la noción de cuerpo y corporalidad, la masculinidad y lo femenino, son nociones que servirán para trabajar en el análisis del metal extremo, donde coexisten transgresiones y abyecciones, reivindicaciones identitarias y localismos. Como se irá revisando, la geocorporalidad en el metal extremo globalizaría, paradójicamente, modelos masculinizantes de contestar al poder revelando un contrapoder y de forjar una cultura musical tan particular.

5. Hipótesis.

La hipótesis principal, que propongo en este trabajo, se concentra en verificar que la proliferación de imágenes satánicas y paganas del cuerpo en paisajes, provenientes de las escenas musicales del metal nórdico, ha provocado que músicos de escenas latinoamericanas y ecuatorianas, resignifiquen sus identidades corporales, a partir del folklore y la ancestralidad indigenista de sus localidades.

Frente a lo señalado, la hipótesis secundaria que se desprende, se basa en que la globalización sonora y corporal del nativismo en subestilos como el black metal, es capaz de jerarquizar esquemas y promocionar tradiciones y localismos, pero, a su vez,

¹⁰⁰ Algunas de estas perspectivas serán recuperadas en el acápite del Capítulo I, “Modelo de apropiación global: esquema corporal en Destruction”.

estos serían imitados o hibridados por parte de bandas de black metal, death metal y folk metal de América Latina y Ecuador.

El comportamiento corporal y la respuesta sonora a estas influencias, en gran medida, evidenciaría, que la apropiación estética del metal, ha motivado a la incorporación de ritmos tradicionales, iconografías primigenias, expresados en fotografías, vídeos musicales. Los subestilos musicales del metal nórdico, latinoamericano y ecuatoriano, permitirán comprobar que los sistemas culturales, de ambas regiones, han sufrido los efectos de la globalización de la música popular urbana, convirtiéndose en artefactos de reivindicación social, espectáculo profano y ritualidad urbana.

6. Metodología.

Esta investigación propone métodos y técnicas cualitativos que permitirán reforzar las perspectivas enunciadas en el planteamiento del problema, la justificación, los objetivos, el estado del arte, el cuerpo teórico, las hipótesis. Por lo tanto, prioriza el sentido interpretativo, descriptivo y analítico, y se apoya en el campo disciplinar de las ciencias sociales y en las diversas miradas teórico-conceptuales, socio-culturales que se han definido anteriormente; y, además, me permitirá trasladarme a un trabajo de campo.

Autores del campo investigativo, como Patton (2002), definen a la investigación cualitativa, como la capacidad de aprender y construir reflexiones en un campo de acción determinado. Marshall & Gretchen (2011) precisan que este tipo de investigación permite elaborar contextos, observar las repercusiones de un objeto de estudio y, por ello, se pueden hacer valoraciones de carácter interpretativo. Asimismo, la investigación de carácter interpretativa-analítica, construye teorías y métodos que se refuerzan cuando un investigador está inmerso en el campo, siendo capaz de identificar los problemas de su objeto de estudio, por ello: “Parte de una idea que va acotándose y, una vez delimitada, se derivan objetivos y preguntas de investigación, se revisa la literatura y se construye un marco o una perspectiva teórica” (Hernández Sampieri, Fernández & Batista, 2014, p.8).

Montes del Castillo & Montes Martínez (2014), por su lado, indican que las competencias de un investigador es situarse en la vida social y generar conocimientos y perspectivas que le permitan explicar problemas, teniendo en cuenta, sobre todo, el espacio donde opera. Así:

[...] lo que observamos en la vida social, básicamente, son conductas, sean conductas corporales (la gente actúa) o conductas verbales (la gente habla). Comportamientos corporales y comportamientos verbales. Pero, para proceder a su análisis, necesitamos un cierto grado de abstracción para convertir las conductas observables en datos para el análisis (Montes del Castillo & Montes Martínez. 2014, p.114).

La sensibilidad del investigador es un factor determinante en la investigación cualitativa porque aprende a relacionarse con espacios de interacción y observación: “son sensibles frente a su propia biografía e identidad social y la manera como esto influye en su trabajo; y, confían en un razonamiento complejo que se mueve dialécticamente entre la inducción y la deducción” (Rivas, 2015, p.29). De igual manera: “La investigación cualitativa abarca el estudio, uso y recolección de una variedad de materiales empíricos –estudios de caso, experiencia personal, introspectiva, historia de vida, entrevistas, textos observacionales, históricos, interacciones y visuales– que describen los momentos habituales y problemáticos y significados” (Vasilachis de Gialdino, 2006, p.2).

Uwe Flick (2015), en *El diseño de la investigación cualitativa*, puntualiza que, entre los rasgos comunes, es que los investigadores acceden a fuentes documentadas y son capaces de utilizar métodos y conceptos para readaptar a nuevos enfoques: “La investigación cualitativa se abstiene de establecer, al principio, un concepto claro de lo que se estudia y de formular hipótesis para someterlas a prueba. Por el contrario, los conceptos (o las hipótesis, si se utilizan), se desarrollan y mejoran en el proceso de investigación” (Flick, 2015, p.13).

El valor que otorga al contexto en el campo analítico, hechos y fenómenos, no son aislados, sino un conjunto de referencias para interpretarse; además de fuentes bibliográficas, utiliza notas, transcripciones, anotaciones de campo. Dichos elementos contribuyen a remarcar que: “Una gran parte de la investigación cuantitativa se basa en estudios de caso o en una serie de ellos, y el caso (su historia y complejidad) es, un contexto importante, para entender lo que se estudia” (Flick, 2015, *Ibíd*).

A partir de estas consideraciones, la investigación –y según convenga– propone elementos expuestos en las definiciones de lo cualitativo. La intención es proponer estrategias metodológicas que viabilicen los aportes teórico-conceptuales y que contribuyan a profundizar y contextualizar, interpretar y analizar nuestro objeto de estudio. Por tratarse de una investigación de carácter especial, que se realiza en ciudades como Quito (Ecuador), Bergen, Oslo (Noruega), Wacken (Alemania), donde cumpliré

actividades, a nivel formativo, investigativo, bibliográfico, etnográfico y operacional, propongo las siguientes modalidades: Análisis socio-cultural, Bibliográfico, Etnográfico, Análisis estudio de caso (Cuadro 1).

Metodología	Métodos	Técnicas
Cualitativa	Aporte socio-cultural	Interpretación y análisis: construcción de modelos teóricos
	Bibliográfico	Indagación Recolección de información Archivos Fichas bibliográficas Anotaciones
	Etnográfico: geográfico, escénico y urbano.	Anotaciones de campo Fotografía Diario personal Entrevista Observación participativa Interacción
	Análisis estudio de caso.	Análisis de material visual auditivo y textual Imágenes Fotografías Videos musicales Grabaciones Entrevistas interpretativas

Cuadro 1. Estrategia metodológica de la investigación.

6.1. Aporte socio cultural.

En este punto me remitiré a sistematizar aportes que he precisado en el estado de la cuestión y marco teórico, y, de este modo, veré que, teorías y conceptos, metodológicamente, pueden ayudar a construir un marco de interpretación y explicación para los contextos sociales, culturales, y para el análisis de los casos de estudio y del metal extremo, respectivamente.

El investigador Hernández Sampieri *et al.* (2014), señala que lo cualitativo es dinámico y se mueve entre varios espacios, las teorías y los conceptos, pueden servir para ampliar y juntarse con la indagación del investigador. Flick (2015), siguiendo esta reflexión, enfatiza que un investigador pretende acercarse “ahí afuera” y que, las teorías y

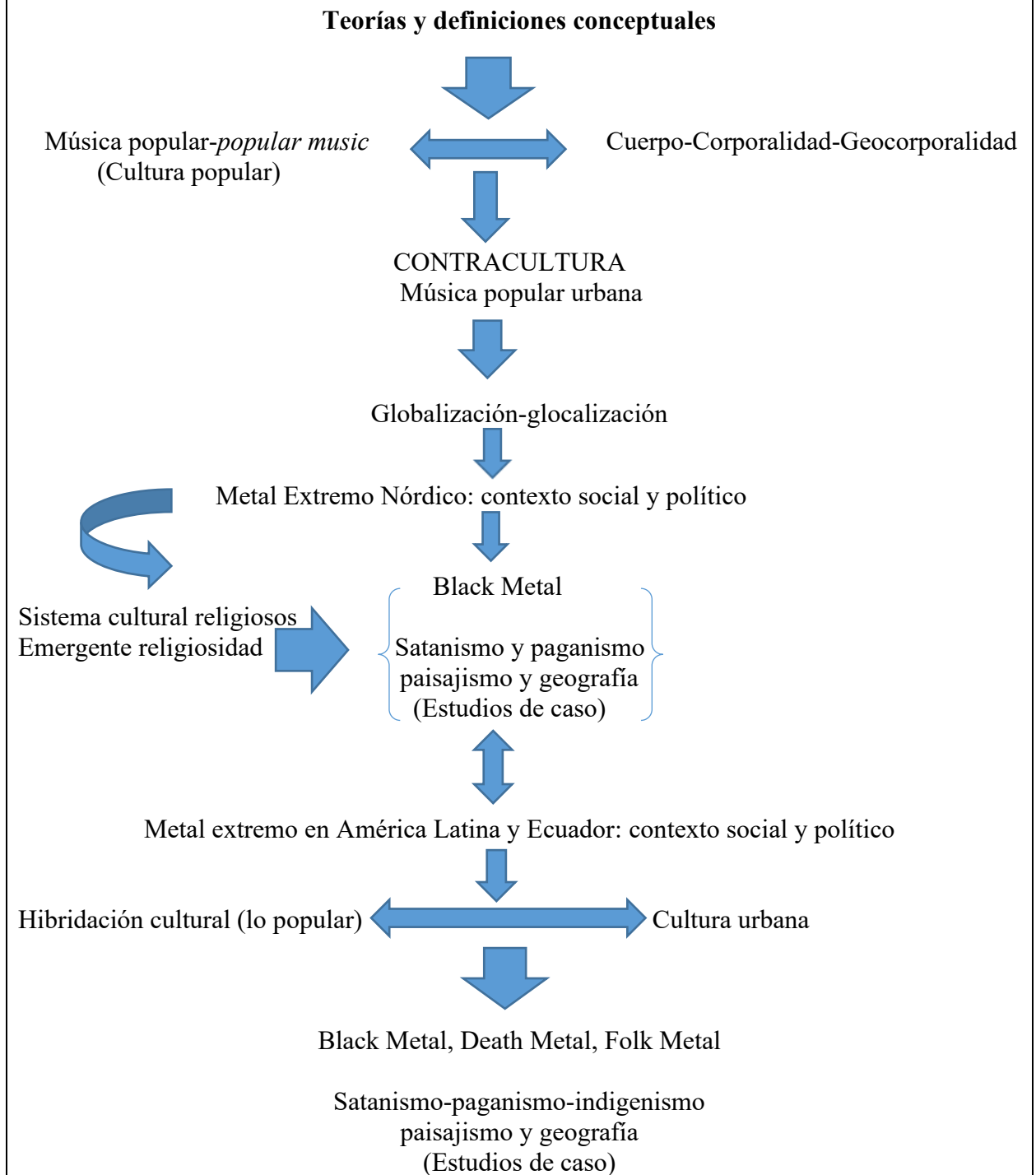
conceptos, conforman el conjunto de conocimientos articulándose en su experiencia sensorial y práctica; de ahí que los conceptos, hipótesis, pueden reformularse en el trayecto y, a su vez, correlacionarse.

Me apoyaré en las observaciones de estos autores para adoptar la perspectiva “socio-cultural”, como he advertido anteriormente, las disciplinas socio-culturales no son masivas en el estudio de la música popular urbana, como el caso metal extremo; y, de hecho, son una asignatura pendiente en el Ecuador: hasta la fecha desconozco –al menos en mi país– de investigadores que hayan profundizado en un estudio del metal extremo, ya sea, tomando en cuenta contextos geográficos, analizando entre regiones europeas-nórdicas y latinoamericanas-andinas. El campo disciplinar está en construcción y entrelazamiento con diversas disciplinas, a diferencia de los estudios de *music popular*, *pop*, músicas masivas-comerciales, músicas tradicionales-locales, donde existen aportes significativos y ampliamente difundidos.

De ahí que una de las apuestas y desafíos, como investigador, es proponer estrategias metodológicas recurriendo a conceptos que permitan elaborar y jerarquizar esquemas interpretativos y, por tanto, reforzar el trabajo de campo y el análisis comparativo de los estudios de caso que tomaré en cuenta: Bathory (Suecia), Immortal (Noruega), Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Yana Raymi (Perú), Grimorium Verum, Vomitorium, Curare (Ecuador).

La modalidad “Socio-cultural”, es el campo de conocimiento *mater*, en la cual interactúan disciplinas y se desprenden los enfoques de la investigación; agrupando estudios sociológicos, culturales, musicales, antropológicos-religiosos. Por ejemplo, en el Cuadro 2, expongo dos ejes fundamentales para el estudio de la Geocorporalidad y Religiosidad en el metal extremo, el primero comprende cuerpo, corporalidad y geocorporalidad, y, el segundo, la música popular (y sus diversas ramificaciones). Ambos campos articulan los intereses investigativos centrados en la relación música-cuerpo, cultura-corporalidad, esoterismo-geocorporalidad.

ESTUDIOS SOCIOCULTURALES PARA ABORDAR LA GEOCORPORALIDAD Y RELIGIOSIDAD DEL METAL EXTREMO



Cuadro 2. Enfoques y campos de conocimiento para el análisis socio-cultural del metal extremo.

La primera modalidad “socio-cultural” (Cuadro 2.), que comprende los aportes sobre el cuerpo, corporalidad y geocorporalidad, me permitirán categorizar esquemas corporales y responder a: ¿cómo se construye el cuerpo en el metal extremo? Y, sobre todo, considerar la hipótesis central de la investigación, que gira en torno a la proliferación de imágenes nativistas del black metal y su impacto en la consciencia geográfica de lo primigenio, en casos de estudio de las escenas de América Latina y Ecuador.

Una estética del metal global que trasciende de lo motorizado y belicismo del heavy metal, hasta simbolismos y narrativas, satanistas y paganistas del black metal, donde adquiere importancia el paisaje, la mitología, la heroicidad. En el esquema corporal ocultista del black metal nórdico, además, me concentraré en la relación cuerpo-geografía, tradición-local, y su transición al folk metal andino, por ello, será interesante observar si la perspectiva indigenista representa una postura social o meramente estética.

Para sustentar estas premisas, los aportes del cuerpo y corporalidad, en torno a los modelos de construcción grecorromana¹⁰¹, canonizados en el arte, por ejemplo, renacentista; permiten observar la incidencia en modelos corporales que forman parte de la industria y el consumo contemporáneo: un cuerpo canónico que tuvo contraposición en las infernales representaciones, por ejemplo, del Bosco, a través de una imagen grotesca¹⁰².

El descuido del cuerpo en la teoría social, resultado del dualismo cartesiano, que apelaba a la mente por sobre el cuerpo¹⁰³, me permitirá considerar las reflexiones contemporáneas del poder disciplinario en la perspectiva foucaultniana, pero, sobre todo, los aportes provenientes de la fenomenología¹⁰⁴, y el énfasis que, Merleau Ponty (1945), hacía en la relación cuerpo/espacio, conocido también como esquema corporal, proponiendo la noción de corporalidad. Csordas (2015), desde el campo de la antropología, recuperaría la definición de corporalidad de Merleau-Ponty, y para

¹⁰¹ Véase. Ramírez, J. A. (2003). “Cuerpo ideal, cuerpo canónico”. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (pp.21-30). Siruela.

¹⁰² Véase. Connelly, F. S. (2015). “Trauma: el fracaso de la representación”. En *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* (pp.231-294). Machado Libros.

¹⁰³ Véase. Martínez Barreiro, A. (2004). “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”. *Papers* 73, 127-152. <https://papers.uab.cat/article/view/v73-martinez/pdf-es>

¹⁰⁴ Véase. Merleau-Ponty, M. (1945). “La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad”. En *Fenomenología de la percepción* (pp.115-164). Gallimard.

matizar aspectos del cuerpo y su relación con el mundo y los objetos, propuso la noción de *embodiment* (corporalidad)¹⁰⁵.

Si bien, la noción de corporalidad utilizaré para la jerarquización conceptual de la geocorporalidad en el black metal, death metal, folk metal, no obstante, recurriré a los aportes del género en torno a la masculinidad y lo femenino, con la finalidad de disertar la masculinización del metal, una perspectiva que podría contribuir en la reflexión del cuerpo femenino en el entorno del metal ecuatoriano.

Además, el surgimiento de la reflexión feminista¹⁰⁶ constituye un campo de conocimiento que se amplifica a metodologías de estudio escénico, realizadas por autoras que abordan el metal extremo. Por ejemplo, Gaby Riches (2011)¹⁰⁷ propone metodologías de interacción y observación activa para construir una teoría del cuerpo en el espacio escénico, a partir de su experiencia en el *mosh*. Al mismo tiempo, los postulados de Hill, Lucas & Riches (2015)¹⁰⁸ en torno al protagonismo de varones blanco-europeos en espacios escénicos que excluyen a otras minorías no-europeas o femeninas, sin duda, ayudarán a fundamentar si en la escena ecuatoriana existe tal protagonismo varonil.

En esta primera modalidad socio-cultural, los aportes del cuerpo, corporalidad, geocorporalidad, género (masculino-femenino), veré de qué manera me permiten construir una metodología conceptual y proponer enfoques para el análisis de la corporalidad en el black metal, death metal y folk metal, por ejemplo, Cuerpo vikingo de Bathory, Paisaje nativo de Immortal, Cuerpo ancestral en Sepultura, folk metal y paisaje andino en Yana Raymi y Curare, mujer amazónica en Daniela Scalla de Vomitorium.

Será importante, por lo tanto, retomar la pregunta sobre la construcción del cuerpo en el metal y la influyente postura nativista y ocultista del black metal en el metal latinoamericano y ecuatoriano, surgida a partir de los años 90, en bandas como

¹⁰⁵ Véase. Csordas, T. (2015). "Embodiment: agencia, diferencia sexual y padecimiento". En S. Citro, J. Bizzerril, y Y. Menelli (eds.). *Cuerpos y Corporalidades en las Culturas de las Américas*, (pp.17-42). Biblos/Culturalia.

¹⁰⁶¹⁰⁶ Véase. Scott, J. (1993). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En J. Scott, M. Strathem, T. de Lauretis, D. Haraway., C.K. Steedman (eds.). *De género a mujer. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales* (pp.17-49). Centro Editor de América Latina, 17-49.

¹⁰⁷ Véase. Riches, G. (2011). "Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality". *Journal for Cultural Research*, 15(3), 315-332.

¹⁰⁸ Véase. Hill, R. L., Lucas, C., & Riches, G. (2015). Metal and marginalization: Researching at the edges of exteriority: Gender, Race, Class and Other Implications for Hard Rock and Heavy Metal. *Metal Music Studies*, 1(3), 1-12.

<http://eprints.whiterose.ac.uk/89557/3/MMS%201.3-%20Introduction-%20Revised.pdf>

Inquisition que combinan paisajes con esoterismo, o Mayarí Granda Luna que adoptan una imagen satanista, como parte de su personificación. En los esquemas del black metal globalizado, no solo confluyen imágenes de paisajes, sino, ante todo, la escénica y la fuerza corporal expresada a través de la música, utilizando instrumentación clásica del metal o combinando con instrumentos tradicionales, en subestilos como el black metal y folk metal, en casos como Grimorium Verum que fusiona con ritmos tradicionales como el yaraví, o Curare que utiliza instrumentos de folklore andino.

La geocorporalidad y religiosidad, en el metal, me permitirá discutir contemporáneamente los desplazamientos territoriales e identitarios de la música urbana, espacios geográficos de regiones nórdicas y andinas, contextos sociales y políticos, transgresión y represión, teatralización en sus representaciones y *performance*. La reflexión del cuerpo metalero podría funcionar como agente de emancipación a las formas tradicionales de mirarlo en la moda y de cuestionamiento al poder establecido, en contra del disciplinamiento industrial.

La segunda modalidad “socio-cultural” (Cuadro 2.), se basa en las definiciones de música popular¹⁰⁹, cultura popular¹¹⁰ –partiendo de enfoques disciplinarios británicos y norteamericanos, posteriormente, motivaron a construir la disciplina socio-cultural latinoamericana– donde se adscriben contextos sociales-políticos y nociones como contracultura, cultura urbana, globalización-glocalización, hibridación. En efecto, me permitirán situar la dimensión social y la evolución sonoro-instrumental-estética del heavy metal al metal extremo, en la escena del metal latinoamericano y ecuatoriano.

Desde estos argumentos, me propondré problematizar la noción de cultura popular, puesto que el contexto de la música popular es inseparable de la cultura. Frith (2008) ha señalado que lo popular se ha movido en ambas nociones, y, esto, permite comprender resistencias, relaciones sociales, y diversas representaciones a nombre de lo popular. Mientras que, Stuart Hall (1984), por su lado, pensaba que uno de los momentos visibles de lo popular fue en la revolución industrial, porque su resistencia e incidencia remarcó aspectos de la lucha popular, sin embargo, entendió también que fue modificándose sus usos y representaciones, estratificada en clases sociales y prácticas culturales, que reafirman tradiciones y formas de convivencia entre sectores que no

¹⁰⁹ Véase. Frith, S. (2008). “Hacia una estética de la música popular”. En F. Cruces *et al.* (eds.), *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología*, (pp.413-435). Trotta. Y también: Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Paidós.

¹¹⁰ Véase. Williams, R. (1958). *Culture and Society 1980-1950*. Chatto & Windus.

pertenecían a una clase “alta”¹¹¹. Estos aportes subrayan las transiciones y modificaciones que problematizan lo popular de dimensiones políticas, sociales hasta estéticas en la música urbana.

Si bien, los aportes al estudio de lo popular británicos son fundamentales para caracterizar la música popular y cultura popular, no obstante, en América Latina presenta variaciones, debido al contexto político de los años 80 que puso en crisis la noción de lo popular¹¹², y comienza a redefinirse en los estudios poscoloniales¹¹³ y culturales¹¹⁴.

La línea socio-cultural de los estudios culturales en torno a la música popular y cultura popular permitirá trasladarme a situar la contracultura –como parte del estudio disciplinar que evolucionó del término “peyorativo” de subcultura– que se enmarca en el estudio de la música popular urbana (Roszak, 1968¹¹⁵; Britto, 1990¹¹⁶; Frith, 1998; Shuker, 2009¹¹⁷; Lucas, Deeks, & Spracklen, 2011¹¹⁸). De este modo, podré determinar la importancia social de estudiar a la contracultura y remarcar que, el rockismo, el protometal, el heavy metal y metal extremo, por tratarse de un fenómeno musical urbano, despertó el interés de sociólogos, culturalistas y musicólogos, por construir una disciplina en la academia británica y norteamericana. Especialmente, analizando la estética, la dimensión obscena y provocadora, el extremismo sonoro, en subestilos como el black metal o death metal, y sus diversas prácticas masculinizantes (Weinstein, 1991¹¹⁹; Walser, 1993¹²⁰; Kahn-Harris, 2007¹²¹).

¹¹¹ Véase. Hall, S. (1984). “Notas sobre la construcción de lo popular”. En S. Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista* (pp.1-10). Crítica.

¹¹² Véase. Franco, J. (1997). “La globalización y la crisis de lo popular”. *Revista Nueva Sociedad. Democracia y Política en América Latina*, 149, 1-14.
http://nuso.org/media/articles/downloads/2592_1.pdf

¹¹³ Véase. Castro-Gómez & Mendieta. (1998). “La translocalización discursiva de “Latinoamérica en tiempos de la globalización”. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (pp.3-25). Miguel Ángel Porrúa.
<http://people.duke.edu/~wmignolo/interactiveCv/Publications/teoriassindisciplina.pdf>

¹¹⁴ Véase. García Canclini, N. (2010). “Estudios Culturales: ¿un saber en estado de diccionario?”. N. Richard (coord.). *En torno a los estudios culturales, localidades, trayectorias y disputas*, (pp.123-132). ARCIS-CLACSO.

¹¹⁵ Roszak, T. (1968). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Kairos.

¹¹⁶ Britto García, L. (1990). *El imperio contracultural del rock a la posmodernidad*. Nueva Sociedad.

¹¹⁷ Shuker, R. (2009). *Rock Total: Todos los conceptos clave del rock y la música popular, desde los géneros musicales a las subculturas*. Robinbook.

¹¹⁸ Lucas, C., Deeks, M. & Spracklen, K. (2011). “Grim Up North: Northern England, Northern Europe and Black Metal”. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 279-295.

¹¹⁹ Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: a cultural sociology*. Lexington Books. Y también: Weinstein, D. (2011). “How Is Metal Studies Possible?”. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 243-245.

¹²⁰ Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music (Music / Culture)*. Wesleyan University Press.

Este marco referencial de transición a la música urbana, concretamente *underground*, que no disponía los mismos canales de difusión de músicas como el pop, el rock comercial, me permitirá evaluar que, sin disponer de canales oficiales de comercialización, el metal extremo se popularizó y calzó en escenas musicales de América Latina. Una región marcada por dictaduras políticas, en la que, desde los años 80, la contracultura ha sido expresión identitaria y amenaza al sistema político. Silva (2000)¹²² ha enfatizado que las migraciones poblacionales de la segunda mitad del siglo XX son resonancias de migraciones musicales, donde el rock se convirtió en un espacio de desviación de la cultura institucionalizada.

La popularidad del metal global y su influencia en el metal latinoamericano, me conducirá a reflexionar y proponer la globalización (glocalización) y situarla en el contexto de las aldeas virtuales (McLuhan & Powers, 1995)¹²³. La dependencia tecnológica de la música urbana es notable, a expensas de que la utilización de fanzines, casetes, revistas, la Internet fue el canal que contribuyó poderosamente a difundir imágenes y vídeos.

Las aproximaciones a la globalización, que manejan de autores como Lull (2009), Bauman (2011)¹²⁴, ciertamente, abrirán interrogantes sobre el modo de vida moderno, encaminado a la información y actualización constante, los flujos y canales, la predominancia del capitalismo e imperialismo en la mundialización de marcas, y además, a comprender que la cultura popular latinoamericana ha experimentado transformaciones significativas en la relación de lo global y lo local, conocida también como glocalización (Taylor, 1997)¹²⁵.

Una circunstancia que afectaría a la música urbana y que me permitirá debatir cómo se ha regenerado el glocalismo estético del metal extremo, en localidades ajenas a sus orígenes. Asimismo, considerar el oído social que propone Colman (2015), me permitirá valorar la dimensión sociológica del sonido, más allá de la autonomía que rige al metal, existe un contexto que repercute en configuraciones identitarias, sobre todo, en el metal latinoamericano-ecuatoriano. En rigor, la globalización impulsaría al metal extremo a tener presencia en otras escenas musicales –mencionadas y presentadas en el

¹²¹ Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal. Music and culture in the edge*. Berg.

¹²² Véase. Silva, A. (2002). “Culturas urbanas en América Latina”. En *América Latina un espacio cultural en el mundo globalizado* (pp.194-219). Convenio Andrés Bello.

¹²³ McLuhan, M. & Powers B.R. (1995). *La aldea global*. Gedisa.

¹²⁴ Bauman, Z. (2011). “La cultura, de la construcción nacional a la globalización”. En *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*: (pp.33-47). Fondo de Cultura Económica.

¹²⁵ Taylor, T. D. (1997). “Popular Musics an Globalisation”. En *Global World Music, World Markets* (pp. 1-37). Routledge:

acápite de “Estado de la Cuestión”– y estimularía prácticas, formas de convivencia, producción musical, medios de comunicación alternativos, espacios de interacción como conciertos o tiendas musicales, y, a su vez, valorar que las escenas construyen un cosmopolitismo estético (Straw, Will, 1991¹²⁶; Kahn-Harris, 2000¹²⁷, Skadiang, 2017¹²⁸).

Las aproximaciones a situar la escena musical, propuesta por los autores mencionados, me permitirán trasladar la reflexión a las escenas musicales latinoamericanas y observar cómo se articulan sus prácticas musicales en contextos diferentes. Calvo (2017)¹²⁹ ha ubicado entre los años 80 y 90, como el período de auge de las escenas en la región y ha observado la capacidad de cuestionamiento al poder y la inclinación al etnonacionalismo en bandas argentinas de heavy metal como Hermética, en sus líricas habla del indigenismo y sería una banda pionera en disponer de estas narrativas. El planteamiento de Calvo es clave en la tipificación del metal extremo latinoamericano y ayudará a situar la escena ecuatoriana, particularmente en la ciudad de Quito, donde concentraré la reflexión representativa, escénica y práctica.

Los aportes socio-culturales hasta aquí expuestos –como aporte metodológico en la construcción de conceptos para el análisis de la música extrema– aparecerán de acuerdo a la respectiva distribución capitular y me permitirán abrir un marco interpretativo para demarcar y resaltar las prácticas de la música popular urbana: desplazamientos de la escena musical nórdica, latinoamericana y ecuatoriana.

Finalmente, en la modalidad “socio-cultural”, me parece fundamental observar el aspecto simbólico y religioso de bandas escandinavas como Bathory (Suecia), Immortal (Noruega) y veré si su estética coincide o dista de las bandas como Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Yana Raymi (Perú), Grimorium Verum, Vomitorium y Curare (Ecuador). Si bien, en el acápite de casos de estudio y análisis explicaré las

¹²⁶ Straw, W. (1991). “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.

¹²⁷ Kahn-Harris, K. (2000). “Roots?": The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene”. *Popular Music*, 19(1), 13-30.

¹²⁸ Skadiang, J. (2017). “True Black Metal: Authenticity, Nostalgia, and Transgression in the Black Metal Scene”. (Tesis de pregrado). Department of Gender and Cultural Studies The University of Sydney. https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/17219/Joel_Skadiang-Skadiang_J_Thesis_2017.pdf?jsessionid=A9DD4788D1B1C9BD100FDA892DE4D91D?sequence=3

¹²⁹ Véase. Calvo, M. B. (2017). “Metal extremo y globalización en América Latina: los casos de Hermética (Argentina), Masacre (Colombia) y Brujería (México)”. En M. C. Dalmagro & A. Parfenluk (eds.). *Reflexiones comparadas (Desplazamientos, encuentros y contrastes)* (pp.170-190). Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5735/Reflexiones%20comparadas%20.pdf?sequence=1>

comparativas que propondré, es importante evaluar si la estética del black metal ha sido motivo de apropiación, imitación y resignificación cultural de la religiosidad popular.

Para lo cual, me basaré en el sistema cultural religioso¹³⁰, como emergente religiosidad¹³¹ del black metal, epicentro de análisis: satanismo y paganismo. La matriz iconográfica y sonora de este subestilo, difundida y promovida contribuirá a entender las influencias del black metal, viking metal hasta el death metal, folk metal, en las escenas latinoamericanas y ecuatorianas, cuando reactivan una imagen musical con matices indigenistas.

La reflexión corporal en la imagen ocultista del black metal contribuirá a indagar en qué medida dispuso de narrativas folklóricas del sistema cultural nórdico. Si la religión, como parte de un sistema cultural, explica las tradiciones religiosas, la herencia de una cultura, entonces, será interesante reconocer simbologías, mitologías, que han utilizado las bandas escandinavas. Y, a su vez, el *revival* por un pasado oscuro y bélico: ¿cómo altera el comportamiento musical, y puede transformarse en una experiencia religiosa?

El sistema cultural religioso, propuesto por Geertz y la religiosidad emergente de Granholm, satanismo y paganismo en el black metal escandinavo, será el punto de partida en la indagación indigenista del sistema cultural andino-amazónico de bandas como Sepultura, Vomitorium, Yana Raymi, Grimorium Verum, Curare. Aunque se trata de regiones con sistemas culturales diferentes, en las que históricamente existe un pasado colonialista, extirpado del politeísmo, mitológico, heroico, intervenido por cristianismo, no obstante, particularmente, poseen sus propias tradiciones musicales y simbologías.

Estos sistemas culturales, sin duda, pueden presentar variaciones en cuanto a sus imágenes paganas, ritualidades, religiosidades (deidades y cultos totémicos), formas de celebrar, encarnar, romantizar los paisajes y el pasado de sus ancestros. De ahí que será necesario enfatizar en la emergente religiosidad, puesto que me permitirá explorar el cuerpo en simbologías paganas y satánicas.

El satanismo, el paganismo y el indigenismo, abrirán el debate de lo popular en la música urbana, nórdica y latinoamericana, y ayudarán a entender cómo se han agrupado identidades marginales¹³², capaces de socializar el ocultismo y transformarlo en

¹³⁰ Véase. Clifford, J. (2003). "La religión como sistema cultural". En *La interpretación de las culturas* (pp.87-117). Gedisa.

¹³¹ Véase. Granholm, K. (2011). Sons of Northern Darkness": Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music. *Numen*, 58(4), 514-544.

¹³² Véase. Dyreland, A. (2008). Popular Culture in Satanic Socialization. *Brill*, 55(1), 68-98.

ancestralidad. Mientras, en las regiones nórdicas, el paganismo, activado en la intelectualidad alemana de la época romántica, representa la “pureza” y adhesión a los vikingos o tradiciones celtas, y el prototipo blanco-europeo reafirma el nacionalismo. En cambio, en regiones andinas de América del Sur, el indígena ha sufrido tensiones identitarias, raciales, ideológicas, desde la época colonial, pese a que su presencia en los campos representa una resistencia al sistema de vida urbano y sus ritualidades se expresan en sus fiestas populares. El indigenismo ha surgido como una corriente intelectual, desde los años 30, para discutir el mestizaje y los procesos identitarios, frente a los ideales institucionales del nacionalismo populista.

Por ello, tomaré las contribuciones de los estudios culturales en torno a la hibridación cultural, especialmente, propuesta por García Canclini (2001), donde podré debatir desplazamientos, desterritorialización o reterritorialización de lo popular en lo urbano, así como sus distintas mezclas y combinaciones. La hibridación cultural¹³³ permitirá, además, contextualizar influencias, apropiaciones y fusiones sonoras, icónicas, corporales, folklóricas del metal latinoamericano-ecuatoriano. Un asunto que podría superar las expectativas multiculturalistas del consumo cultural de músicas o modelos corporales promocionados por la industria masiva, y que ofrecería alternativas para interpretar el *underground* del metal.

Las herramientas conceptuales de la modalidad “socio-cultural” referente a la corporalidad y la música popular (urbana), que he propuesto en este acápite, para mí, como investigador, constituyen una guía para la tipificación disciplinaria del proyecto. Ciertamente, estoy consciente de que existen otros aportes, pero considero que, metodológicamente, orientarán los intereses de mi trabajo. Por supuesto, no están exentos de contrastarse o de que resulten insuficientes en la generalidad de la investigación, sin embargo, el enfoque cualitativo de la investigación se fundamentará en el trabajo etnográfico de campo.

6.2. Bibliográfico.

Es importante explicar, en esta investigación, el proceso bibliográfico que me ha permitido reunir la literatura para elaborar el Estado de la Cuestión y el Marco Teórico y demás fuentes; y también hacer hincapié de algunas dificultades que se presentan. Según lo detallado en el Cuadro 1, he caracterizado que mi trabajo bibliográfico en

¹³³ Véase. García Canclini, N. (2001). “Culturas híbridas, poderes oblicuos”. En *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (pp.260-318). Paidós.

indagación, recolección y selección de información, lecturas, archivos, fichas bibliográficas comentadas, anotaciones, bibliotecas virtuales.

Parto del hecho de que: “La metodología propuesta para la revisión bibliográfica puede ser aplicada a cualquier tema de investigación para determinar la relevancia e importancia del mismo y asegurar la originalidad de una investigación. Además, permite que otros investigadores consulten las fuentes bibliográficas citadas, pudiendo entender y quizá continuar el trabajo realizado” (Gómez, E., Navas, D., Aponte G. & Betancourt A. 2014, p.159). Y, asimismo, es necesario puntualizar que las estrategias de obtención de fuentes bibliográficas han ido cambiando de acuerdo a las particularidades del trabajo, ya sea por no obtener resultados esperados: “En cada investigación es necesario describir las diferentes estrategias de búsqueda documental utilizadas, es decir, cuáles han sido los procedimientos de búsqueda. La razón es que el valor y el sentido de la revisión bibliográfica son diferentes en función de la estrategia utilizada” (Montes del Castillo & Montes Martínez, 2014, p.104)

En ese sentido, en primera instancia, una vez definido mi objeto de estudio, me propuse estrategias de asistir a librerías y bibliotecas para la obtención de bibliografía del tema. En la recolección inicial asistí a librerías que tenían secciones de música, pero, fue difícil encontrar información direccionada al tema del metal extremo, en cuanto a libros o estudios. Por lo general, periodistas o sociólogos, precisaban la historia del rock y el heavy metal, periodizando estilos y detallando acontecimientos, y definiciones de la música popular.

Si bien, la estrategia indagatoria de librerías, me serviría para localizar subestilos y situar años de bandas, no obstante, estaban distantes de los intereses y enfoques del trabajo: la literatura anglosajona y europea, ciertamente, era la que posicionaba el metal extremo globalizado y noté una significativa ausencia de estudios sobre el metal extremo latinoamericano. Ciertamente, como mi campo de acción en la obtención de bibliografía y escritura de la investigación, ha sido la ciudad de Madrid y Quito.

Aun así, no disponía de estudios académicos que me permitan problematizar, fundamentar, o evaluar el estado de mi estudio. Entonces, la estrategia se modificó a la búsqueda virtual de trabajos académicos, aprovechando que la biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid disponía de accesos a buscadores especializados: “las posibilidades que facilita la informática a través de las bases de datos documentales, los repertorios bibliográficos o, simplemente, las bibliotecas o los centros de documentación especializados. La estrategia de búsqueda documental, para acudir a las

bases de datos de revistas especializadas, por ejemplo, podría ser de acuerdo a unos criterios que nos ayuden a reducir el amplio abanico de documentos con los que nos podemos encontrar” (Montes del Castillo & Montes Martínez, 2014, *Ibid*).

Los resultados de esta indagación fueron notables, puesto que accedí a tesis, actas de congresos, estudios, en índices como JSTORE, Journal for Cultural Research, localizando revistas especializadas como *Popular Music*, *Music Library Association*, *Brill*, *Metal Music Studies*, entre otras. Sin duda, y aunque la mayoría de estudios eran en inglés y ocupó largos períodos de lectura y de recuperar ideas –aclarando que mi inglés es de nivel básico– lo interesante es que eran académicos y especializados en distintos temas del metal extremo.

El segundo escenario en la indagación bibliográfica fue la ciudad de Quito, si bien, por un lado, debo señalar que ya no pude acceder libremente a buscar información especializada en los índices y revistas especializadas, puesto que la Universidad donde trabajo no disponía de permisos. Algunos estudios que, posteriormente, necesitaba y localicé tuve que disponerme a comprar para poder acceder a su descarga, por tal circunstancia, algunos no cuentan con las direcciones de accesos, sin embargo, son académicos y de suma importancia.

Por otro lado, la indagación bibliográfica de Madrid fue significativa en el sentido de que permitió actualizar estudios de metal extremo. En Quito, y diría en general en América Latina, difícilmente se podría encontrar estudios especializados sobre el metal de cada localidad. En el año 2018, la revista *Heavy Metal Estudios* dedicó un número de artículos sobre investigadores del metal latinoamericano, accedí a ellos través de la compra y se encuentran referenciados en la investigación.

En la ciudad de Quito, efectivamente, asistí a dos bibliotecas, especializadas en posgrado y doctorado, como la Universidad Andina Simón Bolívar y la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Diría que son las más importantes en el campo disciplinar, agrupan un notable repositorio de Estudios Culturales Latinoamericanos, Antropología, Sociología. Accedí a estudios de tesis y consultas ampliadas de libros y trabajos sobre la cultura urbana. La ausente bibliografía sobre el latinoamericano y ecuatoriano me obligó a implementar otro tipo de estrategias, como buscar información en Internet, revistas, documentales, vídeos-youtube, entrevistas, testimonios, y a conversar con personas que están sumergidas en el metal desde los años 90 (donde extraje anotaciones para incorporar al *corpus* bibliográfico académico).

En cualquier caso, la bibliografía recuperada en los centros académicos me permitió establecer contextos sociales, culturales y políticos, en los que se ha desempeñado el metal de la región. La búsqueda bibliográfica en espacios físicos y virtuales ha sido fundamental para remarcar que la experiencia de investigador en distintas ciudades puede estar atravesada por varias circunstancias y hallazgos, ciertamente, también personas que me han sugerido particularmente buscar libros, revistas, fanzines: todos estos detalles han contribuido a enriquecer la metodología bibliográfica: “cuando se inicia un proceso de búsqueda bibliográfica no se sabe qué material es el más pertinente o relevante, sin embargo, a medida que se avanza la perspectiva mejora y se empiezan a definir los temas que realmente interesan” (Gómez *et al.*, 2014, p.159).

El proceso de obtención bibliográfica ha tenido distintos momentos y etapas, me ha permitido desarrollar estrategias de obtención de información, anotaciones, fichas bibliográficas, archivos de las lecturas y registros de autores citados en la investigación. Sin duda, los trabajos académicos y demás fuentes han contribuido a tener una valoración crítica y organizar un trabajo investigativo.

6.3. Etnográfico: geográfico, urbano, escénico.

En el enfoque cualitativo de la presente investigación, propondré el método etnográfico (Cuadro 1), diseñando actividades y técnicas para mi trabajo de campo: observación, fotografías, entrevistas, anotaciones, diario personal e interacción, considerando espacios geográficos, escénicos y urbanos de ciudades como: Oslo y Bergen (Noruega), Quito (Ecuador) y Wacken (Alemania).

Si bien es cierto, la etnografía es una rama que se inscribe en el estudio antropológico de las conductas, las tradiciones, el comportamiento entre grupos humanos, que forman parte de una cultura. La asistencia al “lugar” es uno de los campos prioritarios que posibilita la percepción holística al momento de interpretar y entender totalidades, es decir, no se analizan los hechos como fenómenos aislados, más bien, es un método integrador. Así, la etnografía: “significa una descripción de un determinado modo de vida, y se basa en el «trabajo de campo»: vivir con un grupo observando un modo de vida. En el trabajo de campo el antropólogo intenta tratar la vida de un grupo como un todo, y no aislar algún que otro aspecto artificialmente abstracto [...] los comportamientos son creaciones para el análisis [...]” (Peacock, 1989, pp.43-44).

Esta disciplina permite a un investigador estar inmerso en un campo cultural, donde coexisten signos, símbolos, lenguajes, gestualidades, creencias; una experiencia directa

en la que reflexiona, analiza, contextualiza. Y, como apunta, Agar, la etnografía aborda elementos de representación del conocimiento y permite elaborar lenguajes para construir puentes de interpretación entre las tradiciones. Una de sus competencias es poner atención en los significados, como ejes conductores del sentido: “La hermenéutica define un contexto para la etnografía que se ocupa de la significación. Pero la aplicación, la modificación y una especificación más precisa son problema nuestro” (Agar, 2008, p.137).

La relación con el “otro” es una de las cualidades a resaltar de la etnografía, puesto que el etnógrafo, es “capaz de iniciar procesos de enculturación y socialización” (Barbolla, 2006, p.568). Según este autor, el trabajo de campo etnográfico, no se trata solo de escuchar historias o problemas, sino que, ante todo, exige profesionalización e implementación de estrategias. El etnógrafo requiere de tiempo en el proceso de afinar su conocimiento y reflexión. Es fundamental la percepción, la observación, y el nivel de apertura para encarnar experiencias: “el proceso etnográfico parte del asombro y el extrañamiento, de la curiosidad y la capacidad de maravillarse con lo extenso y diverso de mundos posibles, adquiere un lugar en tanto posibilidad de registro de tal vivencia-experiencia y tiene efecto en tanto discurso que vincula lo diverso y distinto en textualidades concretas” (Barbolla, 2006, p.569).

En rigor, la etnografía en una investigación cualitativa: “tiene también la función de documentar que el investigador “estuvo allí” (y hacerlo plausible) y de dar al lector la impresión de conocer que “estuvo allí” y, por tanto, está más enfocada en el contexto y las descripciones” (Flick, 2015, p.114). Por ello, propongo la etnografía como un método que permitirá afianzar la credibilidad de mi tema de trabajo, incorporándome a campos abiertos: “La inmersión inicial en el campo significa sensibilizarse con el ambiente o entorno en el cual se llevará a cabo el estudio [...] las *investigaciones cualitativas* se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas) (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, p.8).

A partir de estas valoraciones, la estrategia etnográfica de mi investigación, tiene como finalidad, por un lado, potenciar la modalidad “socio-cultural”. Por otro, reforzar perspectivas de los casos de estudio, sobre todo, para demostrar que el viaje y la asistencia lugares relevantes del metal extremo, es un ejercicio de involucrar al cuerpo y los sentidos en espacios geográficos, urbanos y escénicos; lo cual podría contribuir a las reflexiones y a la precepción cultural y sonora del metal.

Mi trabajo de campo etnográfico se desarrollará en ciudades como Oslo y Bergen (Noruega), Quito (Ecuador), Wacken (Alemania), y situaré tres momentos: geográfico, urbano y escénico. Para ello, propongo técnicas investigativas como la observación participativa, anotaciones de campo, fotografías, diario personal, interacción y entrevista. Las técnicas elegidas, sin duda, se enmarcan en la experiencia del viaje, asistir a regiones diversas, percibir culturas con sus propios modos de vida, representan un desafío, porque, por ejemplo, transformarán la mirada que tenía del black metal antes de visitar Noruega; modificarán la percepción sobre un concierto masivo con más de 80.000 espectadores en el caso del Wacken Open Air, frente a uno de 400 espectadores en la Concha Acústica.

Como investigador, asumo que el viaje será un “choque cultural”, adaptación a nuevos lugares; entre el anonimato y el descubrimiento de geografías y personas a nombre de estudiar la música extrema. Peacock, en sus reflexiones etnográficas del viaje anota que, en la experiencia del viaje, el trabajo de campo: “es también un rito de paso. Se dice que la experiencia de campo es radicalmente autotransformadora; es como psicoanálisis, como el lavado de cerebro, pero es también ritual de iniciación que, mediante pruebas y visiones, conduce al iniciado a un nuevo nivel de madurez” (Peacock, 1989, p.95).

Desde esta perspectiva, el viaje se articula a la observación participante y supone no alterar el desarrollo de una actividad social, y acoplarse a lo que sucede en cada circunstancia. De ahí que es necesario: “Observar lo que ocurre en el ambiente [...] Recabar datos sobre los conceptos, lenguaje y maneras de expresión Detectar procesos sociales fundamentales en el ambiente y determinar cómo operan” (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, p.368). Asimismo, la observación participativa “es una técnica de investigación que permite comprender una cultura diferente a la propia [...] requiere describir lo real, lo cotidiano, las instituciones, los comportamientos sociales, todo ello a través de lo que se ve, a partir de una relación humana” (Barbolla, 2006, p.594).

En la modalidad observación participativa, me remitiré a aplicar cuatro tipos: no-participación, participación pasiva y participación activa (Hernández Sampieri *et.al*, 2014, pp.402-403) y también sugiero la panorámica-participante (Barbolla, 2006). La primera, no-participación –que Barbolla conoce como “indirecta”– comprende, por una parte, textos documentales, mediante la observación y registro de vídeos, grabaciones (de entrevistas). Por otra parte, aplica también a que antes de la asistencia (y después) a un entorno rural-urbano, entrevista o concierto, tendré un conocimiento previo sobre las

producciones visuales y sonoras de las bandas de metal extremo (u otras), consideradas en la investigación.

La segunda, indica que el investigador está presente como observador y no participa; en la práctica, este tipo de observación (pasiva) me ayudará al diario personal, fotografías, en espacios escénicos, donde, respectivamente, podré detenerme a describir el entorno y el comportamiento de músicos y asistentes. Las anotaciones y el diario personal se presentan como archivos textuales, donde recopilaré las ideas, las percepciones y recabaré información de los lugares que visite. Mientras que, la fotografía, será una notable herramienta para el archivo visual de la investigación y permitirá certificar mi presencia en geografías y conciertos.

La tercera modalidad precisa que, el observador: “participa en la mayoría de las actividades; sin embargo, no se mezcla completamente con los participantes, sigue siendo ante todo un observador (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, p.403). Este tipo de observación, de igual manera, aplicando las anotaciones, diario personal, fotografías, me permitirá, según las circunstancias, interactuar distintamente, si es el caso dialogar con músicos, convivir con públicos en espacios escénicos, o también situarme como espectador. Esta técnica también contribuirá al recorrido urbano de lugares significativos del metal extremo nórdico y ecuatoriano.

La cuarta modalidad, panorámica-participante, definida también como “etnográfica o global, sería aquella en la que el investigador selecciona un grupo humano cualquiera (una isla, una tribu, un pueblo) y se dedica a observarlo detenidamente [...] siendo esto lo que le confiere su sentido” (Barbolla, 2006, p.593). La técnica panorámica-participante es fundamental para el recorrido geográfico de paisajes nórdicos y andinos, en la ciudad de Oslo, Bergen y Quito; puesto que contribuirá a registrar la panorámica de las ciudades mencionadas.

En cuanto a la entrevista, para la investigación constituye una herramienta vital en el trabajo de campo, debido a que me ayudará a acceder a informaciones y conocimientos, que no se exponen en las teorías y conceptos de la investigación, o que no constan en las bibliografías. Cualitativamente, las entrevistas abrirán la posibilidad de acceder los criterios particulares de los participantes, especialmente, una selección de músicos de los años 90 de la ciudad de Quito, donde se concentra mi experiencia personal. Conviene señalar que las diferencias idiomáticas, las distancias geográficas y la falta de contactos en Noruega, no me han permitido localizar a personajes del black metal y

proponer entrevistas (una sola entrevista he podido programar en la ciudad de Oslo, y expondré más adelante).

En esta técnica será importante plantear interpelaciones de carácter narrativo, biográfico, vivencial, identitario, contextual, cultural, tradicional, musical, urbano, global y local. La entrevista etnográfica se caracteriza por ser flexible y abierta, en la cual, investigador y entrevistado, establecen puntos de encuentro y posibilitan un intercambio de informaciones y de sentidos. Hernández Sampieri, en el trabajo etnográfico de la entrevista, propone tres tipos: estructuradas, semiestructuradas y abiertas. En el primer caso, el entrevistador sigue:

[...] una guía de preguntas específicas y se sujeta exclusivamente a ésta (el instrumento prescribe qué cuestiones se preguntarán y en qué orden). Las entrevistas semiestructuradas se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información. Las entrevistas abiertas se fundamentan en una guía general de contenido y el entrevistador posee toda la flexibilidad para manejarla (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, p.403).

Entre sus características, otros autores definen como entrevista en profundidad basada en un encuentro que establece la cercanía, contribuye a la comprensión, y mantiene fidelidad con las palabras relatadas: “Las entrevistas en profundidad en esta definición siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de intercambio formal de preguntas y respuestas” (Barbolla, 2006, p.635). Flick subraya la importancia de esta técnica, dado que posibilita reunirse con los entrevistados, mantener un diálogo abierto: “las entrevistas se limitan a un único encuentro con el participante, después de pedir al entrevistado potencial, en un contacto preliminar (por teléfono o en persona), que tome parte en el estudio y concertar en una reunión para la entrevista. En algunos casos, encontramos entrevistas repetidas (en los estudios longitudinales) [...]” (Flick, 2015, p.110).

En este sentido, el autor advierte el carácter flexible y abierto de un estudio longitudinal de investigación cualitativa, donde el investigador puede volver realizar entrevistas a los mismos participantes o recoger datos del lugar: su estudio observacional-etnográfico exige tiempos prolongados y se desarrolla en períodos más largo de lo planificado. Por ejemplo, expone que la entrevista narrativa “implica pedir a los entrevistados pedir que cuenten su historia de vida, en vez de esperar que respondan preguntas”, y, añade que, “las entrevistas etnográficas se graban y se transcriben para su análisis, como parte de las observaciones” (Flick, 2015, p.110).

A la luz de estas consideraciones, los autores coinciden en decir que, dentro de la investigación cualitativa, la entrevista etnográfica tiene variantes y puede modificar la formalidad con la que se inicia. Esto quiere decir que el plan piloto de una entrevista estructurada, daría paso a una semiestructurada y, si es el caso, abierta. En mi proceso metodológico, siguiendo las consideraciones de los autores, en la planificación dispondré de la entrevista estructurada, semiestructurada, abierta, en profundidad y narrativa, según convenga.

El ámbito flexible y abierto del estudio cualitativo, en el que me moveré por distintas ciudades, asistiendo a transitar en geografías, escenarios musicales, recorrer lugares en las urbes, conversar informalmente con aficionados (involucrado o no involucrados); podría, de algún modo, exigirme implementar algunas estrategias que modificarían el trazado inicial de las entrevistas y las modalidades de observación participante.

Será interesante, por estos motivos, advertir que las entrevistas a los músicos seleccionados de la escena metalera de los años 90 ecuatoriana (y vigentes en su práctica musical), presentaría variantes. Puesto que cada perfil de los músicos y *performance* responde a diversas realidades, aun cuando el contexto sea el metal extremo y se desempeñen en el entorno ecuatoriano, en cada uno exploraré una identidad particular que permita afianzar criterios comunes: desde aspectos de contexto social, recuperar sus lenguajes, hasta añadir preguntas sobre la identidad, lo genérico (según el caso y el enfoque del trabajo), y a indagar en sus biografías personales. Esta puntualización, siempre y cuando se interconecten con el sentido musical y profesional de su práctica artística.

El material recopilado en las anotaciones de campo, diario personal, entrevistas, audios, fotografías, será sometido a procesamiento: clasificación, codificación, interpretación y análisis, lo cual enriquecerá las reflexiones estudios de caso y comparativas consideradas. Para los fines pertinentes, y con el firme propósito de trasladar al campo de la práctica, los aportes metodológicos de observación participante y entrevistas, a continuación, presento el Cuadro 3, donde expongo las actividades etnográficas, que realizaré en Noruega, Ecuador y Alemania.

Trabajo de Campo en Noruega	
Técnicas: Observación/Fotografías/Diario personal/Entrevista	
<u>LOCALIDAD</u>	<u>ACTIVIDADES</u>
Oslo	<ul style="list-style-type: none"> -Panorámica-participante. -Helvete: tienda de discos del Black Metal en los años 90 (actualmente es Neseblod Records). -Paisaje y stavkirker de Hollmenkollen (iglesia). -Recorrido urbano y rural. -Entrevista a Tamara Marbl.
Bergen	<ul style="list-style-type: none"> -Panorámica-participante. -Paisajes y bosques del monte Fløyen. -Nevado Ulriken. -Paisaje y stavkirker Fantoft (iglesia). -Recorrido urbano y rural.
Trabajo de Campo en Ecuador	
Técnicas: Observación/Fotografías/Diario personal/Entrevista/Interacción	
<u>LOCALIDAD</u>	<u>ACTIVIDADES</u>
Quito	<ul style="list-style-type: none"> -Panorámica-participante. -Lugares de intercambio musical en los años 90. -Tiendas informales de distribución de casetes de los años 90. -Festival Concha Acústica, programado el 31 de diciembre de 2016. -Paisaje andino a la montaña del Antisana. -Recorrido urbano y rural. -Entrevistas programadas a varios músicos de la escena de los años 90 en distintos escenarios: cafeterías, domicilios, espacio público.
Trabajo de Campo en el festival: Wacken Open Air (2016) Alemania	
Técnicas: Observación/Fotografías/Diario personal/Entrevista/Interacción	
<u>LOCALIDAD</u>	<u>ACTIVIDADES</u>
Wacken (Schleswig-Holstein)	<ul style="list-style-type: none"> -Asistencia al campus de los conciertos programados en el 4, 5, 6 de agosto de 2016. -Observación participativa. -Recorrido por el pueblo. -Asistencia a presentaciones musicales en el día y en la noche. -Interacción con asistentes.

Cuadro 3. Estrategia etnográfica para el trabajo de campo.

En el caso geográfico-urbano del “Trabajo de campo en Noruega”, me propondré la observación panorámica, pasiva y participante, y utilizaré fotografías, anotaciones, diario personal, según como expongo en el Cuadro 3. Me trasladaré a Oslo y Bergen, consideradas ciudades referentes para la evolución en la escena del black metal. Por ejemplo, en el centro de Oslo iré a conocer y registrar la tienda de discos de Black Metal “Helvete” (propiedad del desaparecido guitarrista Euronymous de Mayhem, en los años 90), actualmente se llama Neseblod Records.

Posteriormente, me desplazaré a las afueras de la ciudad de Oslo para observar el paisaje de Hollmenkollen, y fotografiar la *stavkirke* que resalta en su paisaje (iglesia reconstruida, incendiada en los años 90 por músicos de black metal). Mientras que, en la ciudad de Bergen, me trasladaré a observar el paisaje y bosque del monte Fløyen. Asistiré además a las afueras de la ciudad, a registrar la *stavkirke* Fantoft (iglesia reconstruida, incendiada en los años 90 por el músico Varg Vikernes de Burzum).

Considerando la diferencia idiomática con Noruega, lo cual haría suponer dificultades en acceso a información y establecer contactos. En la ciudad de Oslo, he podido conseguir un solo contacto para realizar una entrevista a Tamara Marbl, yugoslava (Serbia), residente, artista y estudiante de Bellas Artes en la Universidad de Oslo-Noruega. Aunque Tamara Marbl no está vinculada al black metal, sin embargo, la finalidad de la entrevistar es obtener información sobre alguna tradición, celebración o formato de vida tradicional noruego.

En el caso geográfico-urbano-escénico del “Trabajo de Campo en Ecuador”, expuesto en el Cuadro 3, me propondré como métodos la observación panorámica, pasiva y participante, entrevistas, utilizaré fotografías, anotaciones, diario personal. Fundamentalmente, mi campo de acción será la ciudad de Quito, donde resido y experimenté la escena metalera de los años 90.

En esta ciudad, en primera instancia, dispondré de mi diario personal y me concentraré en reconstruir una memoria de los lugares y las prácticas de intercambio musical, así como trazar, en la medida de lo posible, un itinerario de conciertos y lugares. Por ejemplo, para el ámbito geográfico, asistiré a realizar una panorámica de la ciudad de Quito, desde la reserva ecológica del Antisana, a más de 2.800 metros de altura, con la finalidad de mostrar el trazado urbano y resaltar el paisaje andino. Iré, además, a realizar registros fotográficos en el mercado Arenas, tienda de discos en los años 90, ubicada en el centro histórico de la ciudad, donde se hacía intercambio musical de casetes grabados.

En mi plan de trabajo, y para involucrarme en la escénica, contemplo asistir al festival de rock/metal: Concha Acústica, programado el 31 de diciembre de 2016, donde estaré realizando fotografías y anotaciones, observando la escénica de los músicos y la estructura del evento: concierto que sucede a campo abierto, en el barrio La Villa Flora, ubicado al sur de la ciudad. En esta ciudad, y como método de recuperación de la memoria visual de la escena, será interesante el recorrido urbano, volver una y otra vez a lugares donde se realizaban conciertos no masivos, tiendas desaparecidas, o donde había reuniones para hablar e intercambiar música.

En el ámbito de las entrevistas, otro punto a destacar en mi trabajo de campo, cuento con un plan de entrevistas programadas a músicos en escenarios como cafetería, domicilio o espacio público (dependiendo la disposición de cada entrevistado). He seleccionado músicos de los años 90, que tienen experiencia en sus agrupaciones – aunque he contactado con otros músicos que interesan para el trabajo, sin embargo, no he obtenido respuesta o no he podido localizar– y han aportado al desarrollo musical del metal ecuatoriano.

En este punto, me remitiré a presentar a los músicos que han confirmado su participación, y los datos que me han proporcionado (algunos se han reservado datos u ocupaciones). Banda de heavy/rock Basca de la ciudad de Cuenca, con cerca de 30 años de trayectoria, participarán 3 de sus integrantes: Juan Pablo Hurtado (vocalista), Xavier Calle (bajista y coros), Paulo Freire (guitarrista). Otra invitada es Mayarí Granda Luna, poeta y tecladista de la banda de doom/death metal Decapitados, desde los años 90, y también Daniela Scalla, pintora, estudiante de alquimia, vocalista de la banda de death metal Vomitorium.

El siguiente invitado es James Sloan, vocalista e integrante de bandas de thrash/death/doom metal, como Blaze, Ente, Delicado Sonido del Trueno, desde la segunda década de los años 80. Se trata de un músico que tiene un amplio recorrido en la escena ecuatoriana, es profesor de inglés y práctica otros ritmos musicales afines al rock. En el caso del músico, James Peterson Zhong, es vocalista y fundador de la banda de black/death metal Eutanos, y terapeuta de profesión.

Aquí también menciono a Equidnos (seudónimo con el que prefiere identificarse), vocalista, guitarrista, compositor y fundador de la banda de black metal Grimorium Verum. Otros invitados confirmados son de la banda de folk metal Curare, se trata de Eduardo Cando (instrumentos de viento) y Federico Rossi (bajista), y, finalmente,

Washington Orellana, vocalista de la banda de hardcore metal Madbrain, gestor cultural y profesor de canto gutural.

Finalmente, el “Trabajo de Campo en el festival: Wacken Open Air (2016) Alemania” (Cuadro 3), mis actividades se concentrarán en el aspecto escénico, realizaré observaciones (participativa, pasiva y panorámica), registros fotográficos, anotaciones de campo. Por tratarse de uno de los conciertos más importantes mundialmente, por infraestructura y contingente de bandas internacionales (aproximadamente 100 bandas en tres días), ubicado en pueblo pequeño (Wacken). La expectativa de este concierto, como investigador, radica en observar y estudiar el comportamiento de músicos y público en una localidad diferente a la de mis orígenes (donde no es posible un espectáculo de tales magnitudes). Involucrar mi cuerpo y sentidos y escuchar bandas de metal global, en la tarde y noche, interactuar con públicos diversos, y encontrar explicaciones a la relación sonora del cuerpo en espectáculos masivos.

Por tratarse de que asistiré a un concierto en donde las anotaciones, la fotografía y la observación, se irán construyendo y realizando en la medida que llegue al festival y según las circunstancias que se presenten, debo enfatizar que no hay contactos o planificación de entrevistados. Sin embargo, para mí etnografía de viaje, propongo una guía de entrevistas estructuradas para aproximarme a los públicos y recuperar criterios sobre el metal, una vez que pueda situarme en el espacio escénico y comenzar el trabajo de campo, podré saber si la entrevista estructurada se mantiene o se convierte en semiestructurada o abierta.

En resumen, la propuesta etnográfica: geográfica, escénica y urbana, es una metodología que propongo para abrir caminos de exploración y acercamiento al análisis cualitativo de lo sonoro y corporal del metal extremo. Las técnicas detalladas: observación, anotaciones y diario personal, fotografía, entrevistas, serán fundamentales en el desarrollo que, progresivamente, se irá construyendo a lo largo de la investigación. La asistencia a la región nórdica y alemana me plantea retos identitarios como investigador; y la ecuatoriana, en cambio, me obliga a reconstruir acontecimientos y volver sobre lugares.

6.4. Análisis estudio de caso.

En la propuesta metodológica análisis estudio de caso (Cuadro 1), propondré recopilar, seleccionar y clasificar los materiales reunidos del trabajo de campo, y también los que reúna a lo largo de la investigación. Entre los cuales, me remitiré al material visual,

auditivo y textual, fotografías, entrevistas, imágenes, vídeos musicales, grabaciones. El objetivo será evaluar en qué medida estos datos fortalecerán, por una parte, la articulación conceptual del “Aporte socio-cultural”; y, por otra, el análisis de ciertos contenidos y casos de estudio que constan en la distribución capitular: área nórdica, latinoamericana y ecuatoriana.

En la narrativa del análisis cualitativo se incorporan los lenguajes verbales y no verbales, la gestualidad, el desplazamiento, es una suerte de reconstrucción de los hechos que se vincula al conocimiento disponible: “La interpretación que se haga de los datos puede diferir de la que podrían realizar otros investigadores, lo cual no significa que una interpretación sea mejor que otra, sino que cada quien posee su propia perspectiva” (Hernández Sampieri *et al.*, 2014, p.418).

La variabilidad y flexibilidad de los estudios cualitativos puede disponer de estudios de caso y comparativas para alcanzar los fines de una investigación. La adecuada organización y codificación de los datos, como observación, episodios, encuentros y entrevistas, permitirá que un investigador realice valoraciones de carácter interpretativo y fusionar con las teorías. Así, la “comparación etnográfica por emplazamiento, compara acontecimientos y situaciones, contextos diferentes” (Flick, 2015, p.126).

Desde estas consideraciones, sobre la base del cuerpo capitular, la metodología etnográfica aspira a generar aportes en etapas analíticas e investigativas del Capítulo I. Las observaciones, fotografías, anotaciones y diario personal, orientarán el enfoque del “Metal Extremo Nórdico”, especialmente, la escena del black metal noruego en Oslo, la geografía, geocorporalidad y paisajismo, así como el estudio de caso del “Paisaje nativo de Immortal (Noruega)” y la valoración cultural de la ciudad de Bergen. La entrevista que realizaré, a Tamara Marl b en Oslo, asimismo, tiene el propósito de indagar en aspectos culturales y tradicionales del sistema de vida nórdico.

Recorrer el espacio urbano de Oslo y Bergen, contribuirá a dimensionar: ¿cómo pudo haberse gestado la escena de los años 90? ¿Por qué surgió un sonido extremo en estas localidades aisladas? La experiencia de caminar por los bosques nórdicos afianzará las perspectivas espaciales de comprender la construcción sonoro-simbólica del cuerpo y el arraigo al paisaje por parte del black metal. Será fundamental observar panorámicamente la geografía nórdica, para reflexionar que en Noruega es una prioridad el formato de vida rural. Es decir, casas de madera en medio de bosques, pocos edificios: circunstancia que también involucra las producciones sonoras de

algunos músicos de black metal que han ensayado y hacían fotos promocionales fuera de la ciudad.

En cuanto al Capítulo IV, la escena del metal en la ciudad de Quito, las observaciones, fotografías, diario personal y entrevistas, se matizarán en distintos momentos de la investigación. La experiencia etnográfica del recorrido urbano y rural, ayudará a comprender el entorno donde ha evolucionado y se han desarrollado prácticas de intercambio, conciertos y tiendas musicales del metal local. Y, esto, en un complejo trazado urbano de la ciudad, estratificado socialmente, y dividido en zona norte, centro y sur; por tanto, será fundamental elaborar mapas para situar destacados lugares de la ciudad y de la escena metalera.

Recorrer el centro histórico y observar la influencia colonialista a través de sus iglesias, el desarrollo económico y urbano del norte, frente a la urbe popular del sur, se presentan como espacios significativos de observación, análisis y reflexión, para estudiar la configuración sonora, icónica y cultural del metal capitalino.

Las entrevistas de los músicos mencionados anteriormente, aspiran a convertirse en una narrativa fundamental para reconstruir y contextualizar hechos y fenómenos, políticos, sociales y culturales que han afectado a la construcción urbana de la música extrema y del prototipo metalero. O, según el caso, el testimonio personal de cada actor permitirá aproximarme a realidades íntimas, vividas, experimentadas, orígenes geográficos, o ya sea la forma en que sus prácticas afianzaron el nexo con el metal extremo.

Por ejemplo, con la banda de heavy/rock Basca Juan Pablo Hurtado (vocalista), Xavier Calle (bajista y coros), Paulo Freire (guitarrista), me propondré indagar en aspectos del contexto social y político de los años 90, que influyeron en su música y en heavy/rock ecuatoriano. En tanto que la entrevista con Mayarí Granda Luna, poeta y tecladista de Decapitados, desde los años 90, podría aportar un testimonio directo y encarnado sobre la demonización del cuerpo en su condición de mujer y abrir sendas analíticas a los estereotipos culturales, y su desenvolvimiento desenvuelto en la escena masculina.

El trabajo con Daniela Scalla de Vomitorium, que corresponde al caso de estudio sobre su encarnación corporal de mujer amazónica, será interesante para indagar su nexo con lo étnico, su distancia con el prototipo femenino de la mujer metalera, o su inserción en una escena masculina del death metal. Entre otros aspectos, me interesa explorar su encarnación como mujer amazónica Waorani, que ha hecho con su banda, así como una reflexión sobre lo ancestral, lo corporal, y lo femenino dentro de la escena del metal

ecuatoriano. El modelo corporal de Daniela Scalla me permitirá hacer comparativas con el estudio de caso “cuerpo ancestral en Sepultura (Brasil)” del Capítulo III.

La entrevista con el músico James Sloan, se vinculará a recuperar sus criterios y conocimiento sobre la escena en los años 90, las problemáticas, los prejuicios culturales, que experimentó como músico. Su experiencia será interesante para indagar en conciertos, la escénica contemporánea, la relación de músicos con instituciones, y las formas en las que la música precariamente circulaba en los años 90. El vocalista James Peterson Zhong, fundador de la banda se enfocará en recuperar sus criterios sobre el black metal de los años 90 en Quito y su experiencia como gestor de conciertos de metal extremo.

Una de las entrevistas más importantes en la selección de músicos, sin duda, es con Equidnos (seudónimo con el que prefiere identificarse), vocalista, compositor y fundador de la banda de black metal Grimorium Verum, caso de estudio sobre el “ocultismo y yaraví tradicional en Grimorium Verum”. Aquí me propondré conocer la actividad musical de la banda, como precursora del black metal en Ecuador, las influencias del black metal noruego y sus alianzas con la música tradicional ecuatoriana. Me centraré en indagar la utilización de ritmos tradicionales como el yaraví que han introducido en su canción “Acnoracajal”, una fusión que me ayudaría a entender sus orígenes rurales de la serranía andina y la importancia que tiene en su creatividad la geografía. La entrevista también tiene la intención de recoger información sobre sus nexos con el satanismo, el paganismo, por tratarse de una banda pionera, será importante recabar datos para contextualizar los orígenes del black metal ecuatoriano.

La entrevista con la banda de folk metal Curare: Eduardo Cando (instrumentos de viento) y Federico Rossi (bajista) y caso de estudio “geografía andina y folk metal en Curare”, será significativa, puesto que sus criterios contribuirán a contextualizar las relaciones entre el metal y la música folklórica (el folklore latinoamericano). Averiguaré las alianzas con el mundo indígena y la utilización de paisajes y personajes de la fiesta popular andina. Indagaré, además, cómo se ha ido construyendo su carrera musical, las oportunidades, el significado de hacer música folklórica en Ecuador y la recepción de su propuesta. La intención de contactarlos también responde a la necesidad investigativa de que me permitirá valorar el trayecto y la transición geográfica entre el black metal nórdico hacia el folk metal andino.

El análisis de estudio de caso propuesto en este acápite, me permitirá abrir el Capítulo V “Análisis comparativo: sonoridad y geocorporalidad en el metal escandinavo,

latinoamericano y ecuatoriano”. Aunque todavía no me he referido al Capítulo III: “Escenas del metal extremo latinoamericano: De la filiación sonora a los esquemas corporales ancestrales”, debido a que no contempla metodología etnográfica, ni actividad trabajo de campo. Sin embargo, este capítulo se articulará a modo de entrelazamiento a partir de la modalidad “Socio-cultural”, es decir los conceptos de música popular, contracultura, estudios culturales, y se convertirán en las matrices conceptuales para trasladarme al estudio del metal latinoamericano, donde estudiaré y propondré casos de estudio que me permitan enlazar con la construcción y evolución del Capítulo IV del metal ecuatoriano.

Los aportes conceptuales y etnográficos que he tomado en cuenta para el Capítulo II sobre la escena noruega, constituyen el punto de partida para el Capítulo III, la transición del metal; contexto político, social y cultural del metal latinoamericano, desde los años 80 y 90. La finalidad es situar la globalización del metal global y nórdico y estudiar los contextos, las problemáticas, las bandas referentes, el sistema cultural, la colonialidad, lo popular, y sobre todo, ubicaré casos de estudio, como el neopaganismo en el black metal de Inquisition (Colombia), el cuerpo aborigen y ancestral en el death metal de Sepultura (Brasil), así como la reivindicación indigenista en el folk metal y paisaje andino en Yana Raymi (Perú).

Frente a lo expuesto, el Capítulo V de “Análisis comparativo: sonoridad y geocorporalidad, en el metal escandinavo, latinoamericano y ecuatoriano”, se presentará como un espacio de convergencia disciplinaria y práctica, ya sea para contrastar, disertar o encontrar nuevos diálogos entre el metal global, nórdico, latinoamericano y ecuatoriano de los Capítulos I, II, III y IV. Al respecto, acertadamente, se señala que, una investigación cualitativa, no se limitará a confirmar y encontrar lo que se esperaba que fuera el resultado, sino que producirá nuevas ideas: “[...] la calidad en la investigación cualitativa se desarrolla y produce en el campo de tensión entre la creatividad (teórica, conceptual, práctica y metodológica) y el rigor metodológico para estudiar los fenómenos, los procesos y las personas” (Flick, 2015, p.92)

En el análisis comparativo del Capítulo V, reuniré los aportes conceptuales y la metodología etnográfica para hacer un balance sobre estudio de la geocorporalidad y religiosidad en el black metal, folk metal y death metal. Una comparativa que me convocará a entender cualitativamente los contextos sonoro-musicales, geográfico-paisajísticos, corporal-geocorporales, ocultistas-satánicos-paganos-indigenistas,

genéricos-masculino-femenino, sistemas culturales religiosos, hibridaciones, de las regiones en cuestión.

Aquí me propondré, además, recuperar las reflexiones del trabajo de campo geográfico, escénico y urbano de Oslo, Bergen (Noruega), Quito (Ecuador), Wacken Open Air (Alemania) y Concha Acústica (Ecuador), así como también observar las diferencias o similitudes de los casos de estudio del Capítulo II, III y IV: Bathory, Immortal, Inquisition, Sepultura, Yana Raymi, Grimorium Verum, Daniella Scalla de Vomitorium, Curare. En el caso de que sea necesario dispondré de ejemplos de otras agrupaciones a fin de construir reflexiones en conjunto. Para alcanzar estos propósitos, me propondré elaborar tablas comparativas sobre la geografía cultural e instrumentos tradicionales de la cultura nórdica y andina, que ha dispuesto el black metal ancestral o el folk metal, reconociendo qué símbolos, mitologías, tradiciones, se muestran como artefactos estéticos de su imagen corporal y musical. Será fundamental utilizar material visual, auditivo y textual, fotografías, entrevistas, imágenes, vídeos musicales, enlaces virtuales, etc.

En este Capítulo V, analizaré la glocalización musical y corporal, a partir de cada sistema cultural que propone formas de expresar lo masculino, lo femenino, los ritmos tradicionales y la clásica estridencia del metal extremo, la simbología que puede ser resignificada. La imitación, apropiación, hibridación, podrían constituirse en métodos conceptuales de entendimiento en la asimilación de lo moderno y tradicional en cada región del metal extremo.

En este capítulo, además, examinaré en qué medida la música popular urbana, en diferentes regiones, puede convertirse en un síntoma de identidades compartidas y comunes, territorialización, desterritorialización; pese a las diferencias históricas, políticas y distancias geográficas. La reflexión y análisis de la autoridad corporal metalera, comportamiento de los músicos en escena –hablando, por ejemplo, de los casos de estudio, el concierto del Wacken y la Concha Acústica– sus gestualidades, posturas de masculinidad o feminidad, abrirán un debate sobre el *embodiment*, lo genérico, al momento de evaluar el metal ecuatoriano. Y a saber, si estos modelos, se constituyen en resistencia o en una respuesta a la implementación de esquemas del black metal o death metal; circunstancia que se fundamentará en los criterios de entrevistados y mi presencia como investigador en el campo escénico.

CAPÍTULO I

METAL EXTREMO: MÚSICA POPULAR URBANA Y CORPORALIDAD

1.1 Heavy metal: música popular urbana.

El apartado enfoca el heavy metal occidental como una ramificación de la música popular urbana. Partiendo de bandas referenciales que han participado en su evolución estilística y han aportado visualmente características que le han permitido diferenciarse de otros estilos musicales, donde se valora su sonoridad moderna. Además, los sub-epígrafes de este apartado, se subrayan algunas problemáticas y polémicas que ha suscitado el heavy metal, es decir, el poder de captación y acogida que tuvo en esferas marginales y sociales, tendiendo a los jóvenes como sus principales aliados. Esto, indudablemente, motivó a que surjan escuelas de pensamiento y que intenten explicar el fenómeno musical desde nociones como la subcultura y contracultura, en perspectiva social. Finalmente, este primer momento, ofrece un breve recorrido a través de los subestilos musicales que se fueron desprendiendo del heavy metal: thrash metal, death metal, black metal. A su vez, se resaltan aspectos de la globalización que contribuyeron a que el metal se popularice, insertándose en otras localidades.

El heavy metal es uno de los estilos de la música popular urbana que mayores experimentaciones ha incorporado, veloz ha crecido su popularidad, desde estilos musicales más clásicos, en sus orígenes, hasta subestilos híbridos más extremos. No solo ha recurrido a una diversidad de instrumentos musicales —que se irá ampliando en el transcurso de la investigación—, sino que, además, ha sacado provecho de narrativas artístico-culturales: geográficas, nacionales, históricas, políticas, mitologías, existentes en distintas localidades. Al mismo tiempo, se trata de un fenómeno social, que cuenta con su propia estética, posicionamientos antisistémicos (propios de una contracultura), y que, sobre todo, se mueve en los bordes de la cultura dominante.

Antes de que se enfocara el concepto de música popular urbana, los debates se concentraban en la cultura popular, especialmente, en la noción de lo popular que ha conectado con las tradiciones, costumbres, memorias de un pueblo, y que el oficialismo no visibilizaba. Un debate que reclama la exclusión de las minorías y que ciertamente se resisten a la idea de civilización (Eagleton, 2000; Storey, 2002; Lull, 2009). No obstante, en el siglo XX, aunque lo popular continúa representando a sectores populares a través de la reivindicación, la resistencia, la lucha social, el término se amplifica a otros campos de conocimiento y es acuñado en el estudio de las culturas musicales.

El interés por la música popular es un fenómeno que emergió especialmente en la segunda mitad del siglo XX, con el estudio de las músicas étnicas, tradicionales, folklóricas, ancestrales, que han persistido en pueblos y comunidades rurales, pese a la

preponderante centralización de la música del buen gusto, de lo culto, y de la institucionalidad que ha avalado, por ejemplo, además de la música clásica, músicas comerciales; oficializadas y plenamente reconocidas que reciben auspicios estatales y gozan de un estatus cultural. En este sentido, dicotomías como centro y periferia, urbano y rural, culto y popular, agradable y desagradable, armonía y ruido, han puesto en tensión a tendencias urbanas como el rock y el heavy metal. La pertenencia a uno u otro espacio ha definido las fronteras culturales entre lo culto y lo popular, diferenciación que ha repercutido las definiciones de la música popular culta y la música popular (pueblo). El sociólogo Simon Frith (2008), considera que músicas populares urbanas como el rock o el pop son vinculadas al gusto de públicos juveniles de subculturas y que, además, cumplen funciones sociales, como el hecho de que son capaces de producir relaciones y nexos culturales a través del intercambio de sentidos y significados.

Según Josep Martí (1997), el etnocentrismo academicista y la falta de atención a músicas populares étnicas, orales, aborígenes y nativas, modificaron los parámetros epistemológicos y potenciaron el surgimiento de enfoques antropológicos o sociológicos en favor de la música popular. Es así que el surgimiento de disciplinas como la musicología, luego llamada también etnomusicología, se interesarían por diversos campos de conocimiento musical: “El término «etnomusicología» ganó audiencia a mediados de los años 50 (la Sociedad lo utilizó de manera oficial a partir de 1957)” (Myers, 2008, p.24). En esta línea, durante los años 90, destacados estudiosos de la musicología como Helen P. Myers, Alan Merriam, Bruno Nettl, plantearían estudios de la música no-occidental, fijándose en aspectos folklóricos y de músicas orales.

En la configuración de la etnomusicología como disciplina musicológica desde sus mismos inicios, la sencilla idea de las dos oposiciones: música culta versus música popular y música occidental versus música no occidental ha jugado un papel determinante. Confiado el estudio de la música culta europea a la musicología histórica, la etnomusicología se creyó responsable de todas las otras músicas que quedaban fuera de este ámbito (Martí, 1997, p.58).

Lo interesante es que inicialmente la música étnica es el punto de interés de etnomusicólogos, posteriormente, las transformaciones urbanas y los avances tecnológicos, modificaron las precepciones y sonoridades en los sistemas musicales. Por ello, la etnomusicología incorporaría a su campo de conocimiento el estudio de las músicas urbanas, con la finalidad de que, por ejemplo, no queden desplazados grupos específicos de contracultura o subcultura. De este modo, cobraría importancia la

relación música y cultura, música y sociedad, música y etnicidad, música y urbanidad, música y juventud, música y tecnología. Las músicas populares urbanas entrarían en contacto y se fusionarían con las tecnologías, que contribuyeron a su difusión y reconocimiento, por tanto: “Es imposible escribir la historia de la música popular del siglo XX sin referirse a las cambiantes fuerzas de producción, a la electrónica, o al uso de la grabación, de la amplificación y de los sintetizadores (...)” (Frith, 2008, p.415).

Entre 1950 y 1990, la música popular urbana entraría en múltiples experimentaciones sonoras, proliferando estilos como “el rock, el rhythm and blues, el soul, el hip hop, el house, el techno, el heavy metal, y el country” (Stanley, 2015, p.15). De igual forma, a partir de 1980 sucedería con el heavy metal y sus derivados; el thrash metal, death metal, power metal, doom metal, black metal. La multiplicidad de estilos, al mismo tiempo, complejizarían las definiciones de la música popular, la industria musical desarrollaría estrategias de difusión y cada vez se adentraría en los entornos musicales, locales y nativos, pasando a globalizarse y popularizarse. De este modo, la música popular, desde el campo etnomusicológico, se preocuparía por estudiar sistemas musicales tradicionales y urbanos. Roy Shuker en este sentido, reconoce las dificultades de la música popular, al estar inmersa en cuestiones sociales, culturales, políticas, económicas:

En términos culturales, la música popular tiene claramente una importancia enorme en la vida diaria de la gente, y para algunos es el eje de sus identidades sociales. [...] toda música popular consiste en un híbrido de tradiciones, estilos e influencias musicales. Al mismo tiempo, es un producto económico al que muchos de sus consumidores revisten de significado ideológico. En un sentido, la música popular abarca cualquier estilo musical que tenga seguidores y, por consiguiente, incluiría muchos géneros y estilos [...] (Shuker, 2009, pp.12-13).

Frente a estas acotaciones, cabe plantearse: ¿a qué tipo de popularización musical se inscribe el heavy metal? ¿Por qué, a diferencia de otras músicas populares, se lo ha catalogado música *underground*? ¿Qué nivel de representatividad ha tenido en el campo académico de la música urbana? El heavy metal, ciertamente, emergió en el panorama de las músicas populares del siglo XX, sobre todo, como eje de las identidades culturales y sociales “juveniles” en la modernidad: “No es ningún secreto que la música popular se ha convertido, cada vez más, en uno de los factores que mejor definen los diferentes grupos sociales. De hecho, a partir de las preferencias musicales de una persona, hoy en día somos capaces de deducir, en gran medida, sus costumbres y

preferencias socioculturales y estéticas. Especialmente cuando se trata de subculturas determinadas” (Galicia Poblet, 2019, p.80).

Brian Hickam (2015), por su parte, menciona que los estudios del metal y cultura experimentaron un crecimiento notable, a partir del año 2008, con la conferencia titulada “*Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*”, celebrada en Salzburg, Austria, del 3 al 5 de noviembre, la cual se concentró en las raíces del heavy metal de 1980. Posteriores años, las conferencias y el interés de investigadores por sumarse a construir una disciplina diversa que abarca temas de historia, musicología, sociología, antropología, política, género, industria, posibilitó que se conforme la Sociedad Internacional de Estudios de Música de Metal (ISMMS), de la que Neill Scott ha sido fundador y presidente, además, editor de revistas como *Helvete*, y *Metal Music Studies* (MMS). Otra revista que se suma a este campo es *Journal for Cultural Research*.

Antes de que los estudios académicos proliferen en la disciplina, en los 90 se escribieron los primeros libros e investigaciones que enfocan el heavy metal: Deena Weinstein *Heavy Metal: A Cultural Sociology by sociologist* (1991), y Rober Walser *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* (1993). Asimismo, uno de los estudios pioneros sobre heavy metal, en la región española, es el de la musicóloga Silvia Martínez, con su investigación denominada *Músicas populares y musicología aportaciones al estudio del heavy metal* (1997), donde la autora plantea las dificultades de la disciplina y el enfoque del heavy metal en perspectiva de lo popular, además, aborda las formas de circulación y distribución de la música en la ciudad de Barcelona.

En la década del 2000, se puede destacar los notables aportes del sociólogo Keith Kahn-Harris, que entiende la evolución del heavy metal al metal extremo, en su libro *Extreme Metal. Music and culture in the edge* (2007). Autoras como Sonia Vasan (2011), Gabrielle Riches (2011, 2013), Caroline Hill (2015), desde el norte británico, por su parte, han aportado perspectivas sobre el feminismo y el sexismo, las minorías y la inserción de la mujer en prácticas brutales del cuerpo como el *moshpit*.

A pesar de que, en sus cuatro décadas, el metal ha recibido cuestionamientos políticos y religiosos, contemporáneamente, es estudiado en entornos académicos, y esto gracias a que: “its visual and textual context, and the social dynamics that sustain it have become so diverse and complex –with the formation of a dizzying array of subgenres and a

global reach—” (Weinstein, 2011, p.243)¹³⁴. A su vez, Karl Spracklen, Andy R. Brown and Keith Kahn-Harris (2011), señalan que el creciente interés académico por el metal se inscribe en un contexto de amplia representación periodística, que antes no captaba la atención, y además, observan que: “heavy metal is a contested and controversial marker of both cultural resistance and subcultural, offering a resource that enables individualised identity formation and collective practices of association, consumption and commodification that are now global in character and complexity” (Spracklen *et. al.*, 2011, p.209)¹³⁵. Este debate podría continuar, sin embargo, es importante mencionar estos antecedentes para observar la configuración disciplinar de los estudios del metal.

1.1.1. Heavy Metal en clave *underground*.

A la luz de estas consideraciones, otro punto a destacar es que los canales para dar a conocer el metal no siempre fueron oficiales y totalmente visibles. Frente a ello, ha habido autores que lo han entendido desde el punto de vista *underground*. Es de considerar lo dicho por el historiador Salva Rubio (2013), quien señala que la popularización del metal debe tratarse en clave *underground* (subterráneo), ya que existen otras músicas populares cultas, comerciales, como el pop moderno. Además, se debe considerar que: “Uno de los postulados históricos más firmemente arraigados en el código heavy es que el heavy metal, como fenómeno subcultural, no es simplemente un estilo musical destinado a entretener al oyente” (Galicia Poblet, 2019, p.93).

Los años 80 y 90 fueron décadas marcadas por lo *underground*, y debe entenderse en la medida que sus productores (heavy metal), por una parte, llevaron a la música a niveles extramusicales, donde la *performance*, la transformación corporal, proyectaban una imagen que cuestionaba ritmos de vida basados en el disciplinamiento y el orden. Por otra parte, lo *underground* aduce también a la implementación de formas de difusión alternativas, contrarias a músicas, como el pop, que se comercializaban masivamente, y que tenían privilegios económicos y mercantiles. Por ejemplo, hacia 1990, tiempo en el que se consolidaron subestilos musicales como el thrash metal, death metal o el black metal, en sus inicios, difundían su música a través de grabaciones de casetes, fanzines,

¹³⁴ Traducción: “su contexto visual y textual, y la dinámica social que lo sustenta se han vuelto tan diversas y complejas -con la formación de una vertiginosa variedad de subgéneros y un alcance global-”.

¹³⁵ Traducción: “El heavy metal es un disputado y controvertido marcador de la resistencia cultural y subcultural, que ofrece un recurso que permite la formación de identidad individualizada y prácticas colectivas de asociación, consumo y mercantilización que ahora son de carácter y complejidad global”.

vinilos, discografías independientes, revistas, camisetas, conciertos para públicos específicos.

El crecimiento del público del heavy metal [...] se vio acompañado por una proliferación de fanzines metaleros, que jugaron un importante papel en ausencia de radiodifusión del género y por hostilidad de la prensa dominante hacia él. Los fanzines heavy crearon una red informativa que conectaba globalmente a los fans y a los grupos (Shuker, 2009, p.137).

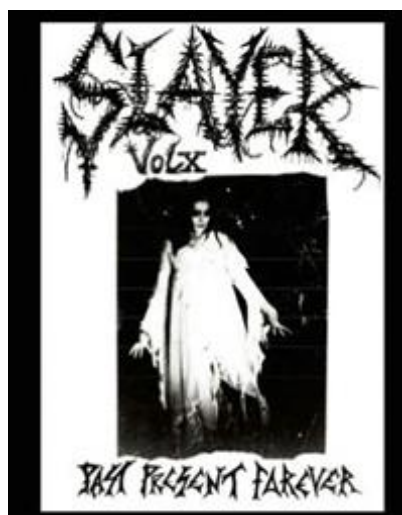


Imagen 1. Fotocopia, *Slayer Magazine*, hacia fines de los 90. (Foto: Internet)

La Imagen 1, es una muestra de las estrategias visuales que utilizaba el *underground* para difundir sus propuestas, y resalta el cromatismo blanco y negro, identitario del black metal, así como la utilización de tipografías, deformadas y grotescas. Corresponde a la portada de *Slayer Magazine*, Vol. X, realizada por Jon Kristiansen, y que se distribuyó hacia fines de los 80 e inicios de los 90 en la escena noruega. En la imagen central sobresale fantasmagóricamente *Nebelhexe* (niebla), pseudónimo artístico aludiendo a una bruja, una de las integrantes de la banda de dark ambient Aghast. Este fanzine tendría un significativo impacto visual en la escena noruega, daba a conocer –en sus reducidas impresiones y ediciones que alcanzó– reseñas y promocionaba bandas de metal extremo que no estaban reconocidas en el *underground*.

Dado el creciente interés y la captación de públicos, a más de los fanzines, se elaboraron revistas, que impulsaban bandas reconocidas a escala global, ahí destaca: *Kerrang!* *Metal Forces* (inglesas), *Metal Maniacs*, *New Heavy Metal Revue*, *Kick Ass Monthly* (EE. UU.), *Ablaze*, *Metal Hammer* (alemanas), *Rolling Stone*, *Billboard* (canon musical

del rock, pop, y metal, en EE. UU.), *Aardschok* (Holanda). Asimismo, el surgimiento de discografías independientes que asumieron contratos y la representación de novedosas producciones del *underground*, a fines de los 80 y durante los 90, provenientes de América del Norte y Europa (el continente que cuenta con el mayor registro de sellos discográficos independientes en servicio de la música extrema), donde destacan: Metal Blade, Roadrunner Records, Music for Nations, Candelight Records, Season of Mist, Osmose Productionss, Repulse Records, Nuclear Blast, Century Media (Century Black), Peaceville Records, Napalm Records, Earache Records, Cacophonous Records, Black Mark, Deathlike Silence Productions, Relapse Records, Megaforce Records¹³⁶.

1.1.2. Heavy metal y globalización musical.

El poder sonoro del *underground*, además de que estuvo respaldado por un contingente de bandas, sellos discográficos, que consumían metal en Oceanía, Asia, África, tuvo ocasionalmente una campaña mediática, cuando el heavy metal fue acogido por primera vez en las pantallas. En 1983, MTV (de EE. UU.), era un nuevo canal dedicado especialmente a la música pop, rock, esta cadena se encargaría de incrementar las luces, la vestimenta, la excentricidad, la velocidad de la música, grabaciones y lanzamientos de discos en vivo para la época, y la oportunidad de que las bandas sean conocidas. Aunque MTV no siempre estuvo abierta a difundir la imagen del heavy metal, sobre todo, cuando bajó la euforia y el interés, se decantaría por músicas populares más comerciales, la llegada del metal a la pantalla fue un signo del interés comercial por la música, que conectaron con el momento expansivo de globalización (musical).

Otro aspecto influyente para la popularización del heavy metal en MTV fue el «Hair Band» o «rock de peluquería» (Christe, 2005), que designó a algunas bandas heavy/rock, tanto por el interés comercial en la imagen de sus músicos (por el espectáculo visual), especialmente en Kiss, Van Halen, que posteriormente, se trasladaría a una imagen más feminizada (Glam Metal) de Hollywood: Mötley Crüe, Gun N' Roses, Poison, Europe, Stryper, Cinderella, al igual que Whitesnake y Def Leppard (británicas).

¹³⁶ Los sellos discográficos, en efecto, comercializan la música y las ventas acaparan más bandas de heavy metal; power metal; hardcore punk; death metal; thrash metal; speed metal; black metal; folk metal; doom metal; sludge metal; metal gótico; metal sinfónico; metal industrial; metal progresivo; Nu metal; rock psicodélico; grindcore; metalcore; deathcore; hard rock.

La MTV captó una cuota considerable de la publicidad dirigida al mercado juvenil y yuppie, y resolvió el problema perenne de la televisión por cable –cómo generar los recursos suficientes para una programación nueva– al conseguir que las compañías discográficas paguen, en gran medida, los «programas» al financiar los videoclips. [...] (Shuker, 2009, pp.205-206).

Así, el heavy metal comenzó una masiva campaña de difusión de bandas y subestilos a través de sus artefactos culturales (Mansfield, 2014) que, inicialmente, suscitaron un interés minoritario y que posteriormente se globalizarían a diversas regiones¹³⁷. En el sistema mundo (moderno), la globalización, también entendida como un fenómeno de la “mundialización” (Ortiz, 2004), comúnmente, se relaciona con el *establishment* del mercado y la moda, en la era capitalista. Y también formaría parte del «imperialismo cultural», sea porque, desde lo mediático, ha sido capaz de construir marcas e imágenes que, indistintamente de los lugares de procedencia, alcanzarían la popularidad suficiente para formar parte del consumo en grupos sociales.

Con el advenimiento de Internet, las comunidades virtuales comenzaron a tener mayor autonomía al momento de decidir las preferencias musicales, puesto que la música estaba al alcance de los públicos; ya no se trataba de poseer una cuantía económica para obtener un disco. El heavy metal entró, al igual que otras músicas populares, en el circuito de la reproducción en serie, es decir, en una «aldea global», tropo reflexionado por Marshall McLuhan, en los años 60, debido a la influencia de los medios de comunicación en la vida moderna. El desarrollo de los medios electrónicos alteró el modo de vida, la manera de percibir un hecho social, y de proyectar realidades virtuales (McLuhan & Powers, 1995). Esta aldea global en las comunidades virtuales, en definitiva, motivaría a consumir, conjuntamente, la música y las imágenes metaleras, rápidamente se propagarían en páginas y webs con biografías, fotografías, y experiencias musicales de las bandas. El público que accedió a esta aldea global, por ejemplo, desmitificaría el misterio de no poder escuchar –como sucedió en anteriores décadas– bandas de death metal o black metal (que, en su momento, no eran

¹³⁷ Cabe anotar que, si bien el heavy metal comenzó a ser tocado y conocido en bares y conciertos de menor escala, a medida que su popularidad crecía, se comenzaron a realizar conciertos de masiva asistencia. Los conciertos de rock más populares como el Woodstock (en el 69) o en los 80 con el US festival (EE. UU.), introdujeron las fuerzas musicales y culturales que posteriormente hicieron más potentes al heavy metal. Desde los 80, se debe destacar a festivales de nivel mundial (de heavy metal y metal extremo), que se realizan hasta la contemporaneidad como: Wacken Open Air-Alemania, Graspop-Bélgica; Sweeden Rock-Suecia; Tuska Open Air-Finlandia; Copenhell-Dinamarca; HellFest-Francia; Brutal Assault-República Checa; Metal Days-Eslovenia; Resurrección y Leyendas del Metal-España; Netherlands DeathFest-Holanda; Inferno Metal Festival, Blastfest (Noruega); Ozzfest (EE. UU. y Europa); Rock in Río (Brasil); Hell and Heaven (México).

comerciales), y que solo existían para públicos más *underground*, y por tanto, se abrió una experiencia, virtualmente, directa con la música. La globalización musical, como un síntoma de la globalización cultural, trajo consigo cambios identitarios, y tensiones entre las visiones totalitaristas del primer mundo, así como las resistencias culturales, marginales, descentralizadas, por ello, la concepción hegemónica merece debatirse (Fernández, 2015). Se debe añadir, además que la crítica a la globalización comienza a discutirse hacia los años 80, sobre todo, cuando se plantea que corresponde a “Patrones de movimiento de población, y asentamiento establecidos durante el colonialismo y sus secuelas, combinado con la más reciente aceleración de la globalización, particularmente las comunicaciones electrónicas, han activado una creciente yuxtaposición cultural, un encuentro y mezcla en una escala global” (Barker citado en Shuker, 2009, p.152).

La globalización conduciría a otras formas de interacción musical, puesto que descentralizó las formas tradicionales de difusión y circulación. Los beneficios, en muchos casos, representaron problemáticas, toda vez que el heavy metal se había popularizado, no tardarían en aparecer comunidades virtuales –en cuanto a las redes sociales– en búsqueda de la música. El heavy metal fue el punto de partida al momento de afianzar y construir sentidos: “La música no solo representa relaciones sociales; simultáneamente, también las produce [...]” (Van Leeuwen citado en Frith, 2014, p.466).

Otro de los factores que, sin duda, identifican a la música popular urbana con la globalización, es la capacidad de internacionalización del idioma inglés, soporte de la globalización lingüística (Shuker, 2009). En esta línea reflexiva, Frith (2014) afirma que el inglés es “un lenguaje rítmico” apto para el rock, que permite acoplar las letras y las voces a la instrumentación. La internacionalización del heavy metal ha pasado por un componente lingüístico, así lo demuestran letras en inglés, de bandas europeas, latinoamericanas y asiáticas, que salieron de sus idiomas maternos y han difundido su música en inglés: Orphaned Land (Israel), Abigail (Japón), Destruction (Alemania), Mortem (Perú), Mercyful Fate (Dinamarca), Pentagram (Chile), Nokturnal Mortum (Ucrania), Therion (Suecia), Emperor (Noruega), etc.

Sin embargo, cabe recalcar, que la globalización musical no solo generó desarraigos y apropiaciones idiomáticas, puesto que, en otros casos, despertó arraigos a las localidades, una suerte de reterritorialización (Lull, 2009), en el sentido idiomático de retorno a las lenguas maternas. En el caso de subestilos como el viking metal, black

metal, gothic metal, folk metal, metal andino, han tenido aceptación en el *underground*, ya sea por cantar en noruego, sueco, alemán, austriaco, kichwa, destacando, respectivamente, Frostmoon, Enslaved, Lacrimosa, Angizia, Haggard, Chaska. Para estas bandas cantar en el idioma materno ha implicado reafirmar el localismo, la geografía nativa y valorar sus tradiciones. Al respecto, puede decirse que, en el heavy metal, la disposición de cantar en idioma estándar como el inglés o en sus idiomas maternos es propio del fenómeno de la glocalización, pues, ahí interactúa lo local y lo internacional, lo autóctono y lo extranjero, la apropiación y el arraigo: “El término «glocalización» se ha llegado a utilizar para mostrar cómo las afiladas distinciones entre lo global y lo local son difíciles de mantener” (Shuker, 2009, p.153).

La música popular urbana permite identificar que, contemporáneamente, lo global y lo local se yuxtaponen, y es donde se difuminan las fronteras de lo que se considera autóctono o apropiado. Así, el heavy metal ha experimentado no solo una evolución estilística, hablando musicalmente, sino que también un desplazamiento cultural en el marco de la glocalización, si se quiere, una diáspora, por el traslado de lenguajes musicales, culturales e históricos, a otras zonas culturales (a lo largo de la investigación se irán revisando cómo operan, en bandas de regiones nórdicas y latinoamericanas, parte de estos enfoques, a partir de nociones como el cosmopolitismo ancestral, la hibridación, sincretismo).

Es el caso, por ejemplo, de Amon Amarth, una banda sueca de death metal melódico que, en su imaginería, utiliza símbolos de los guerreros vikingos, conocidas son sus barcazas con dragones sobre el escenario musical. Sepultura de Brasil –cuando globalizó el thrash death metal y residía en Fénix– se percató de hacer un álbum sobre sus raíces y orígenes ancestrales, publicando *Roots*, o ya sea los norteamericanos Manowar, en los 90, portaban pieles de indios, como parte de su promoción sexualizada. No obstante, algunas bandas no solo han pretendido transmitir significados nativos o nacionalistas, pues, alejándose de sus genealogías, han ido en búsqueda de otros referentes culturales, como es el caso de los británicos Iron Maiden reconocidos por sus escenografías coloridas e iconográficas sobre mitologías egipcias y aztecas; bandas de música extrema como Abigail de Japón, que fieles a los preceptos del black metal, utilizaban pentagramas y símbolos satanistas.

Para Mansfield (2014), los artefactos culturales del metal son capaces de cruzar fronteras y de influir en las prácticas identitarias. Los efectos de la glocalización son notorios, sobre todo, cuando se exportan referentes culturales y se combinan símbolos

de distintas localidades; esto supone que la diáspora musical del metal ha entrado en un continuo proceso de asimilación y adaptación. En algunos debates, lo local y lo global hacen difícil definir lo popular en la música urbana, porque entran en disputa nociones de lo culto y lo popular como una cuestión estética, entre la “Música «seria» y la «popular» subyace una presunción sobre el origen del valor musical [...] es importante porque trasciende fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es «útil» o «utilitaria»)” (Frith, 2008, p.24). Por su parte, Willard Rhodes, piensa que la popularidad de un estilo musical, lejos de entrar en el reconocimiento estético o artístico, está, ante todo, en el nexo que mantiene con la gente, la música popular, por tanto, es “[...] ese material que, aunque no puede calificarse de música folklórica genuina o música artística representa, por su amplia popularidad, la expresión musical de la masa de gente que la produce, la consume y la paga” (Rhodes citado en List, 1962, p.78).

La globalización de la música popular urbana y la repercusión tecnológica, como mecanismo de generar medios alternativos de difusión y socialización se puede rastrear en otras localidades del planeta, como ha sucedido, a modo de ejemplo, en Wadeye (Australia), Bali (Indonesia), Kenya (África), según como se expone en estudios de Mansfield (2014), Baulch (2003), Knopke (2015). Aunque de regiones dispares y de sistemas de vida diferentes, y culturalmente distantes; estos autores coinciden en decir que el fenómeno de la glocalización en el heavy metal ha generado identidades similares. Sea porque la difusión radial del heavy metal los condujo a forjar y expresar la música, en prácticas de convivencia artística, como la danza, el dibujo, y el grafiti, propagando medios alternativos de menos impacto, como fanzines, casete, pedidos por correo, y en los últimos tiempos redes on-line, o porque también, lejos de discursos regionalistas que apelaban a promocionar artefactos del turismo local (como el reggae), optaron por transformar prácticas sociales de solidaridad grupal con el metal global, a partir de la apropiación del metal global.

El caso de Finlandia es muy particular, contrariamente a las formas de asimilación en Asia, Oceanía, África, la música popular urbana, como el rock, se convirtió en una política estatal, alcanzando reconocimiento internacional, especialmente a partir del año 2000. Los artistas de rock y pop, de este país, gracias a subsidios estatales, han exportado la música, y en ella su cultura, lo cual ha motivado que se implementen políticas culturales, dinamizando la industria musical. Jane Mäkelä (2008), realiza un estudio de la música popular finlandesa, fijándose, especialmente, en las políticas del

Estado-Nación, que han dado un nuevo giro a la música de este país, en sus últimos cuarenta años, al punto de convertirse en un paradigma de pensamiento. Pese a que el sistema finlandés ha sostenido una política 'autoritaria', también ha dado paso a una política 'benigna', tomando en cuenta la importancia de promocionar la música popular urbana en su entorno, incluso como una estrategia de significar y posicionar su nacionalismo, ante la inminente propagación de la música popular anglosajona.

Al mismo tiempo, es importante anotar que “[...] the concept of 'Finnish music' has been haunted by the dialectic of the national and the international” (Mäkelä, 2008, p.260)¹³⁸. Esta dialéctica, por supuesto, se haría eco cuando hubo un apoyo a la música rock, especialmente, entre los años 60 y 80. Hacia los años 90, en cambio, los políticos tuvieron que repensar la cultura, sobre todo, cuando en los años 60 y 70, la globalización inevitablemente trajo nuevos fenómenos musicales como el rock anglosajón, en ciertos casos, influyeron en la toma de posiciones contraculturales por parte de “youth Subcultures” (Mäkelä, 2008, p.264)¹³⁹.

Esos estudios permiten hacer un balance en cuanto que la globalización musical que genera tensiones al asimilar la música popular urbana en las localidades. Los cambios generacionales marcan algunas de las posturas abordadas en este acápite, lo cierto es que, contemporáneamente, el heavy metal no ha podido evitar sucumbir a fusionarse instrumental e iconográficamente, en un intento por trascender las fronteras territoriales y globalizarse. Pese a que las reglas del canon universalista, en la era del imperialismo cultural, han tenido como finalidad homogenizar ciertas marcas multinacionales y patrones de conducta y consumo, es interesante observar que, el heavy metal, criticado por sus excesos, sin contar estrictamente con apoyos estadales ha demostrado su carácter *underground*, por tener poder de expansión y forjar una cultura musical.

¹³⁸ Traducción: “[...] el concepto de 'música finlandesa' ha sido perseguido por la dialéctica de lo nacional y lo internacional”.

¹³⁹ La popularización del heavy metal no pasó desapercibida cuando despuntó el metal extremo en Finlandia, con la evolución del black metal noruego, en los 90, una corriente de bandas se sumó a esta vecina legión, resaltando los contenidos visuales y sonoros en el paisajismo, lo demoníaco, la mitología, y sin olvidar el nacionalismo (finlandés). Bandas como Impaled Nazarene, Horna, Amorphis, Beherith, Thy Serpent, Ensiferum, And Oceans, Fintroll, Barathrum, Twilight Opera, de black metal, o folk metal pagan, entrarían al interaccionismo cultural en Finlandia, y al mismo tiempo, obligarían a repensar la música popular, dado que sus propuestas musicales rápidamente se integrarían al circuito internacional del metal extremo.

1.2. Emancipación musical: efectos socio-culturales del Heavy Metal.

Cuando el heavy metal inevitablemente irrumpió con su estridencia y sus provocativas narrativas visuales, en las músicas populares del siglo XXI, muchos jóvenes seguidores no solo del rock and roll, el rock piscodélico, el hard rock, sino de sonidos más fuertes como el metal, se agruparon en zonas descentralizadas, lejanas a las capitales, y configuraron extravagantes formas de vida, tomando posiciones políticas ante la realidad que les rodeaba.

Para sus actores, había que construir una propuesta musical que vaya en contra de los cánones musicales, descentralizar el sonido suponía descentralizarse, incluso, del sistema cultural en el que se masificaban modelos de pensamiento acorde al progresismo y al capitalismo. Así, en el heavy metal, lo marginal no tenía que ver estrictamente con la procedencia de clases bajas, puesto que muchos jóvenes *heavies* se educaban, aprendían de música, y vivían en ciudades del primer mundo, de alguna manera, su irreverencia no respondía la protesta social en la calle, o a la represión policial (como si sucede en el heavy metal latinoamericano que será abordado en el Capítulo III). De ahí que “[...] no es únicamente que los jóvenes necesitan la música, sino también que el ser «joven» se define a partir de la música” (Frith, 2008, p.425).

Lo marginal, más bien tenía que ver con asumir una actitud opuesta a la de sus contemporáneos, es decir, a los valores del orden y de lo civilmente aceptable, a expensas de que eso signifique no disponer de los recursos, ni de la infraestructura, o de que la música extrema que comenzaron a producir no haya sido masificada en sus entornos. Desde este punto de vista, lo marginal se convirtió en el repositorio ideal para sacar asperezas, es decir, vivir al margen del protagonismo de la moda (oficial), y del sistema cultural imperante, parecía estimular conductas desviadas del orden normativo. No es de extrañar que en las urbes se haya identificado el metal con lo marginal, lo anti-oficial, por tratarse de un subestilo ruidoso y contestatario, de hecho, la música les permitió establecer autonomía identitaria y emanciparse al entorno social al que pertenecían, cuestionando la religión, la política, las guerras.

Aun así, el reconocimiento o, más bien, desconocimiento de una marginalidad musical y relativamente vinculada a modos de vida excéntricos, que servían para afianzar creatividad, interacciones, y generar lazos fraternales, todavía en los años 60 y 70 – previo al desarrollo del heavy metal– eran vistos peyorativamente como prácticas subterráneas, por debajo de lo que se entendía como cultura. Entonces, hacía falta clasificar a los pocos grupos urbanos que se agrupaban a nombre de una música que no

circulaba bajo consentimientos institucionales. Por ello, tropos como contracultura o subcultura, empezaron a ser discutidos por estudiosos, en el intento de explicar a una generación musical que, entre transgresoras imágenes y estridentes sonidos, construía su política de vida. Por tratarse, sobre todo, de una música que revelaba sentimientos oscuros, violentos, las consecuencias saltaron a la vista: escándalos, contrastes culturales, rebeldía, extravagancia, prejuicios morales.

A pesar del hecho de que alguna vez fue ubicada en el estereotipo de hombres de raza blanca esclavizados a formar parte de la clase trabajadora, los seguidores del heavy metal se han convertido en un fenómeno global que se extiende desde los suburbios de Detroit a megalópolis como Tokio, pasando por las favelas de Río, y abarca ambos géneros y todas las etnias (Grow, 2012, p.8).

¿A qué corresponde el hecho de que esta expresión musical haya pasado a convertirse en una expresión social, especialmente, para los jóvenes? ¿Acaso la música tiene el poder suficiente para generar identidades que se revelen en su entorno social? Por ahora, se retomará, en un primer momento, con el término rockismo que, comúnmente, se ha asociado al heavy/rock en las subculturas juveniles (Stanley, 2015). Ciertamente, el tropo de subculturas juveniles abarca un espectro amplio, que no solo involucra el estudio del rock/ heavy metal, pues, están otros grupos, o comunidades, surgidos en la urbe como el punk, skinhead, hip-hop, rap, etc. En esta línea reflexiva, la Escuela de Chicago (1920-1940) y la Escuela de Birmingham (1960-1970), son dos escuelas de pensamiento, cuyas reflexiones inauguran el estudio sobre los efectos sociales de la música u otras tendencias, que se han integrado en las nuevas modas o gustos, por parte de las subculturas juveniles.

De proveniencia norteamericana, el enfoque sociológico de la Escuela de Chicago y funcionalista, especialmente, se concentró en el estudio de factores como la modernización de las urbes, la propagación industrialista, y la diferenciación de clases sociales, puesto que en EE. UU., tenía implicaciones la migración, lo afroamericano, y el sistema de las clases trabajadoras que, para autores, como Fischer, desafiaban el modelo de la «ecología humana». El concepto de subcultura (término que aduce a un recorte social), para este entonces, cobró importancia en la medida que la delincuencia, la desviación, generaron desequilibrios ecológicos en los jóvenes, y como resultado de ello, el surgimiento de agrupaciones, que ponían en práctica conductas delictivas, rebeldes, y opuestas a la cultura dominante. No obstante, paralelamente, a este margen, ellos eran capaces de construir sus propios códigos o modos de coexistir con estas

problemáticas, sea con la música u otro tipo de afinidades. Lo que, en definitiva, compartían es un sentido de comunidad, a expensas de las imposibilidades económicas y sociales en las cuales habitaban¹⁴⁰.

Si bien, es en los años 60 cuando la palabra “juventud” cobra importancia para la Antropología, la Sociología, la Psicología, al vincularla a la contracultura y subcultura, sobre todo, para identificar las problemáticas de una generación advenida de la Segunda Guerra Mundial. De acuerdo a la investigación del antropólogo Daniel González Guzmán: *Entre Cultura, Contracultura y Movimiento Cultural* (2012), la degeneración juvenil en la urbe era vista como un efecto de la población migrante afroamericana, al igual que de la judía: estos grupos oprimidos no tardaron en corporizar el estigma cultural y elaborar lenguajes de vestimenta y códigos, que les permitieran identificarse. Mucho antes del interés socio-cultural de los 60, por ejemplo, Louis Wirth publicó *The ghetto*, en 1928, estudio basado en la inserción de un barrio judío en los EE. UU., enfatizando que en el interior sus miembros forjaban la comunidad, lo que no sucedía en el exterior, cuando eran objeto de la lógica del sistema. En 1929, Frederick Trasher también publicó un significativo estudio sobre su observación de pandillas en Chicago, denominado: *The Gang: a Study of 1313 Gangs in Chicago*, posteriormente, serían estudiados con mayor interés por otros investigadores. Desde este contexto:

[...] agrupaciones juveniles reconocidas como pandillas o bandas (gang) fueron un objeto de estudio privilegiado de la Escuela de Chicago, que se valió del concepto de “anomia” para explicar los comportamientos juveniles desviados, no como patologías individuales, sino como resultado de las condiciones de vida de la juventud [...]. El énfasis inicial que los estudiosos de la Escuela de Chicago pusieron sobre la idea de desviación social se fue superando a medida que los investigadores se interesaban por la vinculación de las bandas o pandillas con territorios y tradiciones culturales distintivas [...] (González Guzmán, 2012, p.14).

Los presupuestos de la Escuela de Chicago, si bien trataron de explicar las interacciones, comportamientos sociales y culturales a partir de los efectos de la migración, o el desarraigo en los jóvenes de las urbes, también afectaron su modo de vida, debido a las interpretaciones peyorativas y estereotipadas, como el hecho de la asociación de subculturas juveniles con pandillas, drogadicción, desorden, hicieron eco en otros órdenes sociales. Así, la indiferencia era el nuevo ambiente que

¹⁴⁰ Para una ampliación de enfoques y estudios sobre las subculturas juveniles, se sugiere revisar estudios de los siguientes autores: Feixa, C. (2006). *De Jóvenes, Bandas y Tribus*. Ariel. Williams J., P. (2007). “Youth Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts”. *Sociology Compass*.1/2:572-593. Williams J., P.: “The Multidimensionality of Resistance in YouthSubcultural Studies”. *The Resistance Studies Magazine*. Issue 1.

experimentaban los jóvenes ante la sociedad de aquel entonces, a la vez que se sentían estimulados a la acción y solidaridad grupal, y los principios de convivencia.

Por su parte, la música heavy/rock, por tratarse de un estilo contestatario y mundano en sus configuraciones líricas y visuales, también estuvo asociado a grupos juveniles que han vivido en condiciones periféricas (considerando que el heavy metal surgió de la clase obrera blanca). Para muchos jóvenes aficionados, la música ha sido una protección o refugio, porque precisamente ha retratado sus problemáticas y contradicciones, y como en ningún otro aspecto cultural, la música los ha representado. Los gustos musicales de los jóvenes occidentales asentados en las urbes han permitido abrir otro debate en torno a la subcultura, de alguna manera, por las interpretaciones peyorativas del modelo de la Escuela de Chicago, que redujo las posibilidades de reconocimiento como cultura al rockismo (hip-hop, rap, punk, etc.).

Al contrario de los presupuestos funcionalistas de la Escuela de Chicago (1920-1940), para los años 60, esta postura cambiaría con el apareamiento de la Escuela de Birmingham. Así, la dimensión artística y estética del rockismo en las culturas marginales (denominadas subculturas) tomaría un nuevo impulso para los investigadores del Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), de la Universidad de Birmingham. Investigadores culturalistas como Stuart Hall y Tony Jefferson, lejos de vincular al rock con las drogas, los vicios o excesos, más bien, observaron la creatividad artística que poseían las subculturas juveniles, como en el caso de lo musical, donde, por ejemplo, se articulan “rituales de resistencia”¹⁴¹. El enfoque neo-marxista de la CCCS se concentró, ante todo, en las disputas simbólicas sobre el poder y la clase, donde estratégicamente surgen posicionamientos y cuestionamientos a modelos establecidos que generan rupturas.

Estas transformaciones, como en el caso del rockismo, han motivado a que las subculturas juveniles le rindan un culto a la música desde la creatividad y expresividad artística. Al respecto, se puede anotar que es incuestionable el talante artístico y creativo del desaparecido vocalista de The Doors, Jim Morrison, a quien, por ejemplo, se le ha hecho una campaña sobre su suicidio por abuso de drogas, olvidando que su música y su perspectiva poética y existencial, contribuyó a un afianzamiento identitario de

¹⁴¹ Véase al respecto en: Hall, Stuart y Jefferson, T. (eds.) (1993) [1975]. *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Routledge. [*Resistencia a través de Rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*, La Plata, EPC-Observatorio de Jóvenes, 2010.].

liberarse de las opresiones sistémicas. Jim Morrison, es uno de los íconos de la contracultura y la excentricidad sonora y corporal.

Bajo estos enfoques, además, se debe precisar la resistencia en las culturas juveniles, también conocidas como expresiones de una contracultura, que estaba gestándose, especialmente, en los sectores populares, a modo de resistencia simbólica con el sistema dominante. Esta resistencia se fue reflejando en sus lenguajes, o jergas, gustos (musicales), vestimenta, y, sobre todo, según lo que el culturalista John Clark considera como la manera de “estar en el mundo”.

A pesar de que la CCCS se ocupó, básicamente, de estudiar la parte semiótica: la clase social y lo generacional, mientras que, la Escuela de Chicago, lo hizo desde el enfoque funcionalista, no obstante, ambas escuelas mostraron interés por estudiar la interacción simbólica de las subculturas juveniles. Desde este punto de vista, el término subcultura estaba más próximo a los presupuestos de estas dos escuelas, quedando relegados aspectos como la sexualidad, lo étnico, lo genérico, lo racial. Para González Guzmán (2012) la subcultura juvenil tuvo raíces europeas en los *teddy boys*, en el East End de Londres. Al respecto, fundamenta que:

Fueron el fruto de la confrontación de algunos jóvenes de la clase obrera, condenados al trabajo sin cualificación, con la prosperidad de la sociedad británica de los años cincuenta [...] lo que distinguía principalmente a los teddy boys de los otros adolescentes ingleses era, sobre todo, su preocupación por el estilo, su atención a los detalles de la moda y de la música (González Guzmán citando a Costa, 2012, p.64).

Para los académicos, los *teddy boys* se definirían como jóvenes xenófobos, proletarios, que no estaban comprometidos, y que “convirtieron el rock en vehículo de una rebelión indiscriminada contra todo (familia, escuela, trabajo, policía, extranjeros, etc.)” (González Guzmán, 2012, p.64). En este marco referencial, la subcultura juvenil planteaba más desafíos para la “cultura del rock” (heavy metal), por lo que cobraría mayor vigencia la noción de contracultura, como un sistema organizado de prácticas, ritos y hábitos que les permite distinguirse e identificarse porque son capaces de producir sus propias estéticas y valores culturales.

A más de lo mencionado, se debe añadir que cultura, subcultura y contracultura, son genéricos y etiquetas, que sitúan la mutación constante en la que el rockismo, heavy metal y metal extremo ha desplegado su imagería, si, como se tratará en esta investigación, el cuestionamiento al poder, el inconformismo social, las guerras, la

religión, o la recurrencia al sexismo, lo épico, lo mítico, han sido temas fundamentales en la identidad musical de subestilos como el thrash metal, el death metal, el black metal. Luis Britto, en su libro *El imperio contracultural del rock a la posmodernidad* (1990), precisa que:

Así como toda cultura es parcial, a toda parcialidad dentro de ella corresponde una *subcultura*. Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una *contracultura*: una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social (Britto, 1990, p.4).

Como puede notarse, los criterios entre una u otra escuela de pensamiento son debatibles y abiertos a la discusión, sin embargo, en este punto es importante dejar claro estas definiciones, en cuanto al surgimiento de términos como subcultura y contracultura que, indudablemente, tienen protagonismo en la configuración musical del heavy metal. Se trata, por supuesto, de una cultura musical con una actitud contraria (contracultural) a los sistemas y modelos dominantes que ha inspirado a las generaciones de jóvenes, y que se ha levantado con su arsenal musical en momentos de coyuntura política, social, cultural, en la sociedad occidental. En esta línea, el especialista en música angloamericana Claude Chastagner considera que:

El mundo hasta la Segunda Guerra Mundial, pertenecía a los adultos. La economía, la política eran asuntos de los mayores. Los adultos decidían sobre los gustos y los colores. Pero a partir de los años cincuenta, el viento cambia de dirección. Ocurre algo imprevisto: la juventud comienza a existir como tal, se autonomiza, empieza a tomarse sus libertades (Chastagner, 2012, p.22).

De modo que debe considerarse que la actitud contracultural cobraría fuerza en las generaciones musicales de los jóvenes de los años 60, 70, 80: rock'n roll, «generación del amor (beat)», hard rock, heavy metal, puesto que el colonialismo, la liberación sexual, la migración, entre otros factores, se convirtieron en problemas globales para abordar en la música. Los jóvenes transformaron sus concepciones sobre el mundo, hubo una toma de conciencia volcada a lo irracional, que se reflejó en sus propuestas musicales, pues, había que liberarse de las jerarquías, y de los regímenes de institucionalización. Aunque Chastagner considera que tardó mucho tiempo de que se posicione la idea de “cultura del rock”; dado que el rock (heavy metal) provenía de la cultura popular (marginal), y porque sus excesos contribuían más al desinterés:

Sí, se podía hablar de “cultura del rock”, si se describían los comportamientos, los gustos y los valores de los jóvenes occidentales, si se los inscribía en eso que los sociólogos y la prensa llamaron una *contracultura*. La expresión “cultura del rock” se impuso entonces para describir la dimensión artística y estética de la contracultura [...] la búsqueda sobre la cultura del rock trató de resaltar los lazos entre la música popular y el conjunto de las prácticas y los valores contraculturales (Chastagner, 2012, p.36).

Frente a este panorama, una rebelión de orden visual, sonoro y textual preparaba el metal, es así que, en el heavy metal clásico, por ejemplo, Iron Maiden, en *Number of the Beast* (1982), cuestionaba la conquista europea en América, en su canción: “Run to the Hills”. Mientras que el grupo Saxon, en *Wheels of Steel* (1980), concordando con la moda ochentera del acero y las motocicletas, cantaba en su canción “Motorcycle man”. El thrash metal, siguiendo sus preceptos, y comandado por Metallica, en su álbum *Ride of Lightning* (1984), cantaba a los soldados de la guerra en la canción “Fade to black”. Los alemanes Sodom, por su parte, en *Agent Orange* (1989), se concentraron en cantar sobre las armas químicas y nucleares en la canción “Exhibition bout”.

En lo expuesto, las temáticas son diversas, el universo lingüístico podría detener a explorar en otras referencias contraculturalistas, pero, en los breves casos, se evidencia que las bandas estaban adoptando posturas irreverentes para hablar de temas que convencionalmente generaban escarnio. Es, sin duda, una señal de la actitud contracultural, y de que el lenguaje y el sonido son una herramienta para cuestionar malestares sociales. Frente a estos argumentos, es importante destacar que, si bien es cierto entre los 80 y 90, eran jóvenes, quienes iniciaron esta cultura musical y que, a diferencia de las migraciones a norteamericana, en la juventud europea estaban las secuelas de las Guerras que generó una decadente visión del mundo.

Muchos jóvenes blancos, hijos de obreros o de ex-soldados se adherían al heavy metal, no pasaban de los 18-20 años, y encontraban apogeo en la música, llevándola a dimensiones extramusicales. Por citar, en Birmingham surgió el heavy metal clásico, en California el thrash metal, en Escandinavia evolucionó el black metal, viking metal, folk metal, en Florida el death metal, en Gotemburgo el death metal melódico (en siguientes acápites se ampliarán la evolución de estos subestilos, así como las bandas de jóvenes que surgieron en ese entonces). El metal desde sus orígenes se fue construyendo marginalmente, en pequeños bares, según relata Black Sabbath, ensayando en un garaje, como sucedía con Slayer; o en el “gallinero”, junto a un bosque, a las afueras de la localidad de Ski, tal como lo hacía Mayhem.

La actitud contraculturalista y marginal del metal, fue una forma de impulsar la creatividad, asumiendo que la música solo llegaría a un público *underground*. El contexto político, las luchas culturales y las reivindicaciones violentas hacia el antiimperialismo, se convirtieron en los escenarios propicios para que el heavy metal se convierta en la banda sonora de un momento histórico pesimista. No es de extrañar que haya surgido como “respuesta a la desilusión por la continuación de la guerra de Vietnam, los movimientos populares en defensa de los derechos civiles de las mujeres y de los afroamericanos o los grotescos asesinatos orquestados por Charles Manson [...]” (Grow, 2012, p.9).

Emanciparse al autoritarismo político y social, sea con la música, lo visual o lo lingüístico, desembocaría en otras problemáticas culturales, sociales y hasta judiciales. Acaso, ¿el metal representaba una provocación social?¹⁴² El hecho de apelar a temas prohibidos por considerarlos como atentados a la normatividad, en definitiva, hizo común la asociación de la música con los sentimientos: mundanos, negativos, y decadentes, lo que, a la larga, le otorgó mayor popularidad. El heavy metal, de este modo, fue llevado por primera vez a la corte en 1988:

[...] cuando un abogado de nombre Kenneth McKenna alegó que un chico californiano se había suicidado como resultado de haber escuchado canciones de Ozzy Osbourne, en especial, «Suicide Solution» [«Solución del suicidio»]. El álbum *Speak oh the Devil* –una recopilación de material en directo de Black Sabbath que no incluía «Suicide Solution»– fue hallado girando en el tocadiscos en la misma habitación en que se encontraba el cadáver del joven (Christe, 2005, p.285).

De alguna manera, los juicios y acusaciones morales en los que se vio envuelto el heavy metal, denigraban su imagen que, al fin y al cabo, fue semillero de su creatividad y transgresión. Los escándalos, como el caso de 1988, con la canción “Suicide Solution”, alimentaron el mito de los músicos cantando temas prohibidos, y también provocadoramente despertaron la curiosidad de una generación musical juvenil. Para

¹⁴² Otro momento que llevó la imagen del heavy metal al escarnio público es el que se menciona en el “Documental de 1996 *Paradise Lost* hacía una crónica de la historia de tres adolescentes de West Memphis, Arkansas, acusados de abusar y matar en un ritual a tres niños en 1993. Tras una cacería de brujas, la comunidad, en su mayoría conservadora y religiosa, juzgó a los adolescentes como seguidores de música extrema y, tras un juicio basado en una evidencia circunstancial, finalmente fueron condenados. Un juez incluso condenó a uno de ellos a muerte. A pesar de los restos de ADN que sugieran su inocencia, los tres permanecieron en prisión [...] Fueron liberados en 2011, con la condición de que confesaran los crímenes, al tiempo que mantenían su inocencia. Aunque su liberación fue agridulce, demostró que había esperanza para los seguidores del heavy metal que habían sido juzgados por su elección de música y vestimenta” (Grow, 2012, p.12).

estos años, el prototipo corporal del metalero era inconfundible: las camisetas negras y los pelos largos, en lugar de asociarse exclusivamente a la identidad del rockismo o metalero, ya formaban parte de una cultura popular, que denigraba las pretensiones civilizatorias homogenizadas del fenómeno de la globalización. De ahí que “[...] la música popular ha sido considerada responsable de incitación sexual y/o histeria, delincuencia y violencia, desesperación, y suicidio, fascismo y falta de reflexión política, sexismo y homofobia [...]” (Frith, 2014, p.13).

El hecho de que el heavy metal y el metal extremo hayan perpetrado en otras geografías, ajenas a sus localidades, también conllevó problemáticas, sobre todo, cuando irrumpió en el gusto de jóvenes que ávidamente tomaron la música para revelarse a la tradición y política imperante. El contrasentido que imprimía el heavy metal ochentero y noventero, influiría notablemente en la juventud de países descentralizados, y los gobiernos locales, en efecto, no podían ocultar su inconformismo ante la música “extranjera”:

En Malasia, el Gobierno prohibió directamente el heavy metal de la radio y la televisión en 2001, e intentó bloquear las actuaciones de Megadeth y Scorpions argumentando que eran bandas ocultistas de black metal que sacrificaban pequeños animales y quemaban el Corán en secretos rituales realizados en los bosques. Por primitivas y antidemocráticas que parecieran esas actitudes, finalmente en Estados Unidos se aplicaban las mismas técnicas de control del heavy metal, solo que con guantes más blandos (Christe, 2005, p.292).

La intención de llevar a bandas de heavy metal y metal extremo a presentaciones musicales en algunas regiones del planeta, no ha pasado desapercibida de la atención, mediática y social, sus transgresiones, indudablemente, han acarreado debates polémicos y han recibido críticas por parte de algunos sectores conservadores más puristas (religiosos extremistas o políticos) que, bajo ninguna circunstancia lo han reconocido como cultura musical. La expresión artística ha sido desvirtuada y el sonido ha sido visto ideológicamente, altamente profano, por tratarse de una música extranjera o porque atenta sus tradiciones.

Por ejemplo, Sepultura ha sido prohibida de tocar en el Cairo, por parte del gobierno egipcio, al considerar que su música atenta a las creencias religiosas de los jóvenes. La canción “Angel of Death” de Slayer, alude al inclemente médico Joseph Mengele nazi, lo que ha suscitado polémicas de que sea una banda antisemita. Bandas escandinavas como Taake, Marduk, Watain, en sus giras por el continente americano han sido acusadas de satánicas, racistas, paganistas, y han recibido el repudio de sectores religiosos, clausurando algunos de sus shows. Las polémicas portadas gráficas de gore y

zombies de Cannibal Corpse, así como sus letras de asesinos en serie, durante un tiempo impidieron que la banda toque en Alemania.

Aunque este panorama, resulta desalentador para el metal, no tardó mucho tiempo en posicionarse en el marco social la idea de que había una “cultura del rock”, a la que no se debía ignorar; dado que el rock se caracterizó por una actitud popular, antagónica y descentralizada, contraria a lo civilizado, pues, sus excesos contribuían más al desinterés social (al respecto, muchos recuerdan más el suicidio del vocalista de Nirvana, Kurt Cobain, que su contribución a la evolución del grunge, o de su célebre concierto versionado en Unplugged con MTV, en 1994). Sin embargo, la Sociología y la Antropología serían artífices del reconocimiento del rockismo, sobre todo, por sus nexos con la música popular:

Si, se podía hablar de “cultura del rock”, si se describían los comportamientos, los gustos y los valores de los jóvenes occidentales, si se los inscribía en eso que los sociólogos y la prensa llamaron una *contracultura*. La expresión “cultura del rock” se impuso entonces para describir la dimensión artística y estética de la contracultura [...] (Chastagner, 2012, p.36).

La música extrema, a pesar de ser acusada de incitar a la violencia y al desenfreno hedonista, y que comenzó siendo una reaccionaria forma de expresarse por parte de jóvenes blancos provenientes de la clase obrera blanca, según como se ha explicado, luego pasó a ser el repositorio de muchos jóvenes que han vivido en zonas marginales. Es curioso notar que la violencia sonora se haya convertido en un modo de vida y de cuestionar la violencia estructural en un Estado, y la violencia simbólica que ejercen los medios de comunicación, naturalizando imágenes violentas en el consumo colectivo. A más de lo señalado, se debe destacar que el tiempo de mayor productividad del heavy metal sucede en un ambiente de coyuntura política, como fue la disolución de la Unión Soviética, en 1991:

[...] los ex países comunistas se sumaron al resto de Europa en la exportación del metal al vértice del planeta. En toda esa década, un metal extraño y casero florecía en todos los rincones del mundo donde existían tanto la civilización como sus insatisfacciones. A mediados de los noventa el género experimentó una intensa difusión en todo el Lejano Oriente, llegando hasta Singapur, Malasia, Indonesia, Taiwán. Por su parte, Japón había tenido una participación activa en la evolución del heavy metal, desde el inicio [...] (Christe, 2005, p.198).

Los fundamentos expuestos, permiten identificar los procesos marginales que fueron caracterizando a la noción de subcultura y contracultura en el heavy metal, teniendo en cuenta que sus antecesores, refiero al hard rock o el rockismo, ya representaban el

frenesí y la histeria de un sector juvenil abierto a experiencias multisensoriales, y dispuestos a sincronizar con la irreverencia histórica, mitológica, política, y contraculturalista que sus productores ofrecían. Finalmente, es importante anotar que las músicas populares de las subculturas juveniles, como el heavy metal, se fueron convirtiendo en un arma para enfrentar y mirar la realidad social, pues, con ella han podido convivir y establecer comunidades de identificación. La emancipación de la subcultura y contracultura, ciertamente, trajo tensiones y luchas sociales, y simbólicas, por la disputa opuesta al poder (dominante), e interpretaciones que, en muchos casos, desproporcionaron el valor musical y la dimensión artística. Este proceso continúa en constante cambio y transformación.

1.2.1. Heavy metal y sonoridad moderna.

El presente apartado se desprende hacia un breve recorrido por los subestilos más importantes que se han desplegado del heavy metal clásico, como el thrash metal, death metal, black metal, partiendo de las influencias primigenias de Black Sabbath. Vale decir que no se tratará de historizar o ahondar en cronologías que corresponden a otro estudio, eso sí, se hará mención a algunas bandas referentes en cada subestilo, con la finalidad de diferenciar sus sonoridades.

¿Por qué el metal es una sonoridad moderna que experimenta con imágenes primitivas del pasado? Aunque una de las arqueologías primitivas de la música y, especialmente, del heavy metal, ha estado en la creencia de que “nuestros ancestros de la Edad de Piedra cantaban, golpeaban cosas con un palo y armaban un buen jaleo en el entorno acústicamente satisfactorio de la cueva desde que llegaron al mundo” (O’Neill, 2017, p.24). Si bien, en el siglo XX, se consolidan regímenes políticos y de institucionalización: la industrialización, la tecnificación, y la masiva proliferación de medios de comunicación, la Primera Guerra mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fueron dos acontecimientos que dejaron graves secuelas en los valores culturales, religiosos, morales, que pusieron en crisis la vida moderna: nuevas migraciones, pobreza, marginación, explotación.

La imaginación artística, en el mundo moderno, no solo correspondía a un ámbito pictórico y letrado, ya que, al disponer de medios tecnológicos, produciría nuevas sonoridades para la música popular urbana, como el caso del heavy metal, una sensibilidad ‘destructiva’ –hablando en términos artísticos– que aguardaba novedosas configuraciones de sonidos electrónicos. El heavy metal se circunscribe como

imaginación sonora porque redefine un pasado que, ciertamente, reposaba en las galerías, en libros, en los anales de la historia. Así, modernizar, mundializar y popularizar, son términos que toman pertenencia en quienes proyectan experiencias culturales –sean del pasado o el futuro– a partir de la música.

El heavy metal, en su instrumentación, sonoriza las máquinas, las bombas, los motores, de la industria y la guerra, reinventa la sonoridad militar del siglo XIX¹⁴³, revela el inconformismo hacia su antecesor, el *hard*. Como si se tratase de una metáfora geológica, la roca pasa a transformarse en metal, de un mineral rocoso se pasó a un mineral de acero, es un monstruo musical, demoniaco, que, desde sus orígenes, tomó distancia de lo divino, para depositar las transgresiones y conductas grotescas al momento de distinguirse de lo culto. Acompañado de iconografías arcaicas, medievales y de horror, teatraliza el abatimiento entre el hombre y las bestias; el hombre y las armas, en una combinación de magia y fantasía, donde lo bárbaro desafía los límites de lo civilizado.

1.2.2. La influencia primigenia de Black Sabbath.

Cabe apuntar que, una de las bandas pioneras, en la línea de adaptación del terror y atmósferas góticas, es la banda británica Black Sabbath, formada en 1968. Considerados los padres fundadores del heavy metal, una mención que mucho tiene que ver con la transgresión musical, al introducir notaciones del *tritono* (el compás tritónico es un intervalo musical que comprende tres tonos enteros, considerada la nota del diablo en la época medieval, su funerario sonido estaba prohibido, e incluso se la enseñaba a los fieles para que no la realicen).

Tal sonido podría tener nexos con el oscurantismo de otras épocas, si se tiene en cuenta que en los orígenes de lo gótico: “The Goths were a large group of Northern European tribes who inhabited much of Europe during the first eight centuries after the death of Christ” (Bardine, 2009, p.125)¹⁴⁴. La jerarquía religiosa de la iglesia de aquellos tiempos y el hecho de que no contaran con un capital simbólico y cultural fue un peso ideológico que en el Imperio Romano estigmatizó y construyó ideas de que los godos

¹⁴³ Una de las genealogías del heavy metal tiene que ver con la percusión: “Allá por 1870, los percussionistas militares empezaron a combinar el sonido contrapuesto de dos tambores, una técnica conocida como *doble bombo*. Poco a poco se le fueron añadiendo más artilugios y la percusión se volvió más compleja y expresiva. Se crearon los pedales y se inventaron las cajas. Un platillo volante estrellado sirvió de inspiración para diseñar el *hit hay*” (O’Neill, 2017, p.31).

¹⁴⁴ Traducción: “Los godos eran un gran grupo de tribus del norte de Europa que habitaban gran parte de Europa durante los primeros ocho siglos después de la muerte de Cristo”.

eran malvados, y que los pueblos del norte eran bárbaros. Sin embargo, Bardine, además, agrega que lo gótico fue utilizado para explicar aspectos que no comulgaban con el sistema racional, es decir, la Ilustración. Lo gótico sirvió para relacionar la arquitectura asimétrica de las catedrales y el arte en el siglo XII, y a otras manifestaciones que no se sujetaban a la belleza popular o más clásica. Por ejemplo, en el siglo XIX, lo gótico cobra una perspectiva estética y de exploración interna, la imaginación se traslada a castillos, fantasmas, encantamientos, depresión bucólica, y se vislumbra en la literatura romántica de Mary Shelley *Frankestein* (1823), Edgar Allan Poe *El Cuervo* (1845), Bram Stoker *Drácula* (1897).

De algún modo, lo gótico visto históricamente como lo malvado y lo bárbaro, y por no ajustarse a los ideales populares de la belleza, incrementó el sentimiento por lo oscuro, convirtiéndose en una figura elemental para explicar la marginalidad humana. Bardine (2009), por ello, enfatiza que no es de extrañar que esta marginación y peyorativa asignación de lo gótico como lo oscuro y lo malévolo, tenga filiación con la cultura musical del heavy metal, que apeló a los sentimientos oscuros.

En el mundo del metal, desde el primer álbum, Black Sabbath son precursores en incorporar aspectos góticos, como la vestimenta oscura, las portadas fantasmagóricas, símbolos como las cruces, lo cual otorgó poder sonoro y visual al heavy metal, que posteriormente fue adherente en bandas como Iron Maiden, Judas Priest, Saxon, Motörhead. El viernes, 13 de febrero de 1970, fue un instante crucial en la historia del metal pesado, momento que publican el primer disco *Black Sabbath*. Una de las canciones precisamente se titula “Black Sabbath”, la cual empieza una atmósfera gótica, con un fondo de lluvia y resonantes campanas, hasta que de pronto emerge el compás tritónico; amarga melodía, fúnebre, que se repite a lo largo de la canción, como si la banda ambientara lo que en, teoría musical, se denomina *diabulus in musica*: “Su música era disonante, contundente, embriagadora, formada por trozos de «acordes de poder», densa con textura de tambores y bajo, progresiones de acordes con sonidos intencionadamente malignos [...]” (Grow, 2012, p.9). La canción “Black Sabbath”, habla de una figura oscura personificada en Satanás y de lo corruptible que puede ser¹⁴⁵. Así, la fuerza musical de Black Sabbath demostró un sonido arrasador y frenético con el *stablishment* cultural de la época.

¹⁴⁵ En el siguiente enlace se puede escuchar la canción y matizar parte de la explicación:
<https://www.youtube.com/watch?v=MTHBEbivfZI>

Desde el comienzo no había más que una tenebrosa extensión de cielo nocturno y parajes desconocidos. Allí, en un inquietante olvido, se arremolinaban los incontestados secretos de la historia, animados por fuerzas tan antiguas como la ciencia misma; todo era humeante, plateado, religioso y oscuro. Con frecuencia, aquellas fuertes corrientes yacían olvidadas y dóciles, hasta que las oportunidades generadas por guerras, crisis y angustias invocaban sus terribles poderes. Carecían de sonido o definición propia, hasta que quedaron atrapados y subyugados por la epifanía de Black Sabbath: los sabios inocentes, los inventores del heavy metal (Christe, 2005, p.17).

Aunque debe anotarse que el heavy metal sería imposible sin la amplia gama de tendencias musicales, que previamente han convergido, desde distintos intereses y motivaciones; tres generaciones musicales antecedieron y gestaron el heavy metal clásico, así, en los años 50, el rock'n roll, los años 60 el pop, y el rock, que se concentró a fines de los 70 (1965-1966). Entre estas figuras musicales surgidas de la llamada *beat generation* están los Rolling Stones, o los Beatles, quienes captaron la atención de muchedumbres, ya sea por despertar la libido, la sensualidad, como por sus coloridas vestimentas. Para una generación apta en explorar el inconsciente y aflorar las pulsiones, eran notorios los experimentos psicodélicos-visuales-sonoros de Pink Floyd, o la excentricidad del vocalista de The Doors: Jim Morrison, o la liberación sexual que provocaba Freddy Mercury, en Queen. Sin duda, estos íconos de la cultura musical pop, ante todo, prepararon el terreno para la evolución musical y la futura imagen del rockismo (Stanley, 2015).

En la etapa del protometal (Christe, 2005), o rock popular de los años 70¹⁴⁶, se caracterizaron bandas como AC/DC, Led Zeppelin, Rainbow, Judas Priest, Kiss, Scorpions, Deep Purple, conocida como una generación importante en las iniciáticas influencias del metal extremo, las cuales marcarían otro de los hitos en las tendencias musicales de los 80. Por otra parte, durante esta década, hubo bandas que se hicieron conocer en bares, donde, especialmente, acudían públicos de las clases obreras puesto que “[...] Raven, Saxon y Judas Priest, bandas de heavy metal clásico, de la NWOBHM¹⁴⁷, hacían presentaciones en bares, clubes de trabajadores, clubes de barrio” (Christe, 2005, p.44).

Los albores del metal estaban germinándose, particularmente, con bandas influyentes de la música popular británica. Esta consideración permite reforzar el hecho de que Londres experimentaba un reposicionamiento del blues hacia los años 60 y, por tanto,

¹⁴⁶ Otros músicos que alimentaron las perspectivas musicales de esta década son Jimi Hendrix, King Crimson, Alice Cooper, que llegaron a considerar al blues entre las influencias de sus múltiples experimentaciones (Christe, 2005).

¹⁴⁷ New Wave of British Heavy Metal.

ahí se funda, en 1968, Led Zeppelin, una de las bandas que sentó las bases definitivas del metal, a pesar de que estaban dedicados al hard rock (Cope, 2011, p.563). Así, los ataques electrónicos del heavy metal, entre 1960 y 1970, fueron importantes para diferenciarse del rock and roll, puesto que utilizaron la amplificación y la distorsión, así como acordes potentes en las guitarras eléctricas. Si bien, Andrew O'Neill considera que antes de que suceda la Segunda Guerra Mundial, en ritmos como el jazz la guitarra era una acompañante, y es en el blues de la música afroamericana que sitúa a la guitarra en instrumento principal. A diferencia del volumen bajo de la guitarra acústica, en la eléctrica: "Las pastillas de la guitarra generan corriente cuando la vibración de una cuerda de acero interactúa con su campo magnético. Gibson lanzó la primera guitarra eléctrica reconocible como tal. ES- 150 (nombre que viene de *Electric Spanish* y de los 150 dólares que costaba el lote)" (O'Neill, 2017, pp.40-41).

De este modo, se considera a tres bandas padrinas del heavy metal: "Black Sabbath, Deep Purple, and Led Zeppelin. Black Sabbath set the mood through its use of an unusually raw guitar tone, dark and sometimes mystical, and even darker album-art imagery" (Freeborn, 2010, p.840). Los 70, además, son años en que las estéticas transgresoras muestran el esplendor de una juventud hedonista, sexuada, emancipada, y desencantada con el belicismo y militarización de la Primera y Segunda Guerra Mundial, y también con el sistema de vida capitalista, como parte de lo que el pensamiento occidental implementó a nombre del progreso.

Hacia la década de los setenta, el gobierno y la sociedad británica estaban bajo el dominio de personas que habían combatido la guerra. Muchas figuras de autoridad habían estado en las fuerzas armadas. Como resultado, Gran Bretaña era conservadora en lo social y seguía siendo una sociedad esencialmente militarizada [...] La homosexualidad era ilegal y continuó persiguiéndose hasta 1967. La pena de muerte estuvo vigente en las cárceles británicas hasta 1964." (O'Neill, 2017, p.61).

El espíritu transgresor se reflejaba en las provocadoras chompas de cuero, botas (militares), y cabellos en punta, sumado a letras de corte protesta, caracterizarían a movimientos contraculturales como el punk que, de igual manera, influirían notablemente en la evolución del heavy metal. Las identidades urbanas rápidamente se contagiaron de una rebeldía corporal, visual y sonora del punk, un sonido proveniente del rock, crudo y ruidoso, con bandas provenientes de Gran Bretaña, Estados Unidos, Australia, sus canciones evidenciarían el espíritu anarquista. Desde mediados y hasta finales de los 70, las producciones del punk se catalogaron como el *mainstream* del rock

y heavy metal: Misfits, The Ramones, The Stooges, antes que Black Sabbath, pusieron en práctica *tempos* más rápidos con producciones de baja calidad. Este contingente, al mismo tiempo, fue determinante para la banda británica Motörhead, y su *front man* “[...] Lemmy Kilmister, began incorporating punk influences into its high-energy rock music. Motörhead’s influence would later pave the way for the extreme metal genres of "black" and "death" metal” (Freeborn, 2010, p.841)¹⁴⁸.

Este contexto musical, constituye la piedra angular para el heavy metal iniciado por Black Sabbath. La banda, originaria de la ciudad de Birmingham, considerada como el escenario propicio para el desarrollo del hard rock y el heavy metal, ubicada entre Liverpool y Londres, sobre todo, por tratarse de una zona industrial y obrera (Freeborn, 2010). Birmingham es el lugar donde comenzó la revolución industrial, a mediados del siglo XVIII, y su industria se basa en el metal, curiosamente se junta con la sonoridad metálica de Black Sabbath. Es una ciudad en la que se respira fútbol y heavy metal, por ello, en el mes de junio de 2019, el alcalde de la ciudad decidió homenajear nombrando Black Sabbath, al puente ubicado en el canal de Birmingham, que cuenta con más de 250 años de historia, y es donde comenzó la revolución industrial.



Imagen 2. Portada del álbum *Born again* (1983), Black Sabbath.

La reinención de la estética gótica por lo oscuro, lo noctambulo, lo decadente, lo demoníaco, parecerían matices exclusivos del espíritu romántico del siglo XVIII, sin embargo, el heavy metal ha sido una vanguardia musical de la segunda mitad del siglo XX, que de ello ha sabido sacar partido. Desde sus comienzos, Black Sabbath, apeló a temáticas sobre ángeles y demonios, el cielo y el infierno, lo paranoide, las cruces de

¹⁴⁸ Traducción: “[...] Lemmy Kilmister, comenzó a incorporar influencias punk en su música rock de alta energía. La influencia de Motörhead más tarde pavimentaría el camino para los géneros de metal extremo del "black" y el "death" metal".

hierro, el aislamiento del individuo, las amenazas nucleares, y toda una estética del horror, tal como sucede en la portada de su álbum *Born again* (1983) (Imagen 2), donde un bebé rojizo e infernal, con aspecto diabólico, muestra sus colmillos y garras amarillentas. Horror estético y sobresaliente que, para esos tiempos, no estuvo distante de la popularización del cine gore y de terror, lo cual fue estimulante para los iniciados músicos de heavy metal, que exploraban en fantasmas, monstruos, y miedos internos del individuo.

1.2.3. Transición del heavy metal al metal extremo.

La senda inaugurada por Black Sabbath sería el caldo de cultivo para el heavy metal que evolucionó notablemente a finales de los años 70 (y el metal extremo, especialmente, entre 1980 y 1990). En Reino Unido se gestaría el heavy metal clásico (denominada vieja escuela), Nueva Ola del Heavy Metal Británico, NWOBHM «*New Wave of British Heavy Metal*» (Rubio, 2013), con una gama de bandas que activaron las influencias contraculturalistas, y estéticas anarquistas del punk, así, por ejemplo, Iron Maiden *Killers* (1981), Judas Priest *Rocka Rolla* (1974), Saxon *Wheels of Steel* (1980), Raven *All for one* (1983), Angel Witch *Give It Some Tickle* (1981). La canción “Strangers in the Night” de Saxon es un claro ejemplo de la identidad musical del heavy metal clásico, rítmicamente sobresale la voz afinada, ritmos potentes de batería y *riffs* de la guitarra eléctrica distorsionados¹⁴⁹. Los músicos de la NWOBHM incorporaron a su imagería un notorio concepto visual y lingüístico, sea por sus cabellos largos y apretada ropa de cuero, símbolos importantes; cantaban sobre asesinatos, zombies, fábricas de acero, guerreros motorizados, ocultismo, historia, consumismo.

La migración de bandas de la NWOBHM –al igual que la del punk inglés a América del Norte con referentes como Sex Pistols (hasta el surgimiento de bandas como los Ramones)– agilitó la americanización del heavy metal británico y contribuyó influencias para el surgimiento del thrash metal. El territorio norteamericano ofrecía mayores posibilidades de expansión, algunos álbumes, rápidamente, pasaron a formar parte de las listas de preferencias en el público. La NWOBHM comenzaba a ser reconocida masivamente, pese a que, en los 80, imperaba la música disco, género popular, por excelencia, ante la implosión corporal y sexual que representó para la época, síntoma “de una generación obsesionada por el individuo” (Christe, 2005, p.60).

¹⁴⁹ En el siguiente enlace se puede escuchar la canción y matizar parte de la explicación:
<https://www.youtube.com/watch?v=BkKrUz45icE>

Hay que tener en cuenta, como ha señalado Walser (1993), acuñar el término género para definir el metal no resulta pertinente, porque sus experimentaciones sonoras en muchos casos se catalogan como metal extremo y, en otras, heavy metal. Además: “No se puede definir al heavy metal como un género; hay más “ritmos potentes” [...]. El *heavy metal* es un género de géneros [...]. Sería más enriquecedor concebirlo como un cuadro diferencial para entender una infinidad de expresiones musicales que acontecen simbióticamente [...]” (Miyamoto, 2011, p.10).

El término *heavy metal* entró en el vocabulario vernáculo de la música a fines de la década de 1960 con la frase «Heavy Metal Thunder», en «Born to be Wild» —una referencia a la cultura motorista— de Steppenwolf y, eventualmente, fue utilizado por Mike Saunders como descripción peyorativa de un subgénero musical, en la reseña de 1970 del álbum de Humble Pie *As Safe Yesterday Is*, para la revista Rolling Stone. («Aquí Humble Pie fue una banda de rock ruidosa, disonante, heavy-metal de mierda, con partes fuertes y ruidosas fuera de toda duda») (Grow, 2012, p.9).

En cualquier caso, según Weinstein (2011), pese a que en sus orígenes fue la etiqueta referente, el término heavy metal ha tenido que modificar su contenido, debido a que el ‘metal’ podría entenderse como el súper-género, donde confluyen una serie de estilos y géneros híbridos más extremos. A diferencia del *heavy*, el metal extremo se caracteriza por el uso de imágenes primitivas, provocadoras del mal, obscenas, abyectas que, en muchos casos, refuerzan nociones de masculinidad, lo cual ha popularizado la idea de que el metal se asocia a varones y lo demoníaco (Walser, 1993). Autores como Keith Kahn-Harris (2007), se han interesado en ir más allá del heavy metal para trabajar con la noción de metal extremo, considerada la escena musical oscura, que desde sus comienzos ha estado motivada, especialmente, por la evolución del death metal y el black metal, en la década de 1980-1990. Estos subestilos exploran visceralmente el ocultismo, la oscuridad, para justificar su extremismo musical y visual, y lejos de que los guturales y desgarradores gritos generan confusión y desaprobación, y sean consideradas como música, el black metal y el death metal han adoptado una actitud ‘antimusical’.

Al tiempo que el metal extremo emergía en Europa, en América del Norte surgiría el thrash metal californiano imprimiendo mayor velocidad instrumental, como una progresión sonora del heavy metal, y sería uno de los subestilos influyentes para la evolución del death metal y el black metal. Este subestilo musical, especialmente 1980 y 1990, se propagaría hasta Alemania, donde se consolidaría el thrash metal europeo. En

1983 se funda en la ciudad de Los Ángeles Metallica, aunque luego se establecerían en San Francisco, ya en canciones como “Seek and destroy”, del álbum *Kill 'Em All* (1983), declaraban el giro visual y léxico por la destrucción, las armas, la violencia, guerras nucleares, apocalipsis, ciencia (química-industrial); armamentos, genocidios, blasfemia, asesinatos en serie, calaveras, cráneos, gore, la política imperante. El thrash metal puede ser entendido como:

[...] un estilo que nace genuinamente en el underground norteamericano de clase media obrera y que convierte en un dogma la exigencia cada vez más rápida y extrema: especialmente la primera mitad de la década [ochentas] son los años de bandas que luego reventarían estadios, como los célebres big four: Metallica, Slayer, Megadeth y Anthrax [...] El Thrash Metal cuenta además con una importante legión de seguidores en Europa, y especialmente en Alemania [...] la triarquía Kreator, Sodom y Destruction la semilla de la velocidad en el viejo continente (Rubio, 2013, pp.28-29).

Da la sensación que el thrash metal heredó el sonido del heavy metal y personalizó la irreverencia del punk, especialmente, de bandas antecesoras como Motörhead, Black Sabbath, Venom, Iron Maiden. Musicalmente, el thrash se caracterizaría por las percusiones veloces, así como la agresividad, y los *riffs* de guitarras versátiles y cortantes, agudizando la voz afinada que proponía el heavy metal. Una de las canciones que se circunscribe a estos patrones sonoros es “Angel of Death” de Slayer, del álbum *Reign in Blood* (1986); no solo la contundencia *speed metal* hizo reconocido el thrash de la banda californiana, sino también las polémicas que despertó por su relación con el nazismo, particularmente del médico Mengele, quien hacía experimentos en los campos de concentración en Auschwitz.

En Europa, entre 1980 y 1990, la transición del heavy metal al metal extremo (Kahn-Harris, 2007), en el *underground* internacional, obedece a una configuración de subestilos (Rubio, 2013). El death metal¹⁵⁰, por su lado, llevaría a otros extremos menos

¹⁵⁰ El death metal clásico surgió en Estados Unidos durante la década de los años 80 y se atribuye a que la banda Possessed en la canción “Death Metal” del álbum *Seven Churches* (1985), es la que inauguró el nombre de este subestilo. La significativa escena de la ciudad de Tampa (Florida, EE. UU.) conformada por bandas como Deicide, Morbid Angel, Obituary, Death, sería la que consolidó el death metal; Mortician, Cannibal Corpse provenían de New York, entre otras (véase Baulch, 2003; Christe, 2005; Rubio, 2013). El death metal, como subestilo cobró protagonismo a partir de la implementación de imágenes de zombies, gore, asesinatos, sobre todo, de una voz gutural, que funcionaba, ante todo, de acompañante de las canciones, lo cual hacía confuso captar los mensajes líricos. No solo la distorsión agresiva de las guitarras fue una constante, sino también la potenciación del *blast beat* (o doble pedal: ritmo atribuido a la banda de thrash Anthrax). La brutalidad en las percusiones violentas del death metal, generó la etiqueta de una “antimúsica” de masas. El “(...) death metal, estilo que coge el tempo acelerado del thrash metal y presenta textos que redundan en la violencia, la muerte y la destrucción, interpretados por voces guturales, denominadas ‘death growls’” (López Martínez, 2014, p.36).

convencionales los impulsos contraculturales, así lo declaraban sus letras anticristianas, gore, asesinatos (subestilo que será referenciado en otros tramos de la tesis). Es el caso de Deicide, en su canción “kill the Christian”, del álbum *Once Upon the Cross* (1995), la cual habla de una moral enfermiza regida por “Dios”.

El black metal es otro de los subestilos más complejos y atrayentes (que se destacará en esta investigación¹⁵¹). A esta evolución, se puede calificar como uno de los momentos más estridentes en la historia de la música popular urbana. Las bandas que conforman la primera escuela musical del black metal *old school*, tienen un lenguaje en común, hacen alusiones a lo diabólico, la oscuridad, las perversiones: Venom *Black Metal* (1982), Hellhammer *Satanic Rides* (1983), Celtic Frost *Morbid Tales* (1984), Bathory *Bathory* (1984), surgidas en distintas regiones como Inglaterra, Suiza, Suecia.

La música que producían estas bandas respondía a una sonoridad violenta, primitiva, cruda, hiriente, con grabaciones poco refinadas, ni remasterizadas; era un sonido poco asimilable para la época, y que sería influyente en la configuración del black metal noruego. No cabe duda que el propósito era desafiar los estilos formalistas y académicos de la música seria. Por ejemplo, de la banda Hellhammer, en la intro del disco *Satanic Rites*, por ejemplo, se escucha sonidos guturales de un demonio, ambientando una atmósfera de ultratumba¹⁵².



Imagen 3. Portada del disco *Satanic Rites* (1983) de Hellhammer.

¹⁵¹ Cabe apuntar que se mencionará en ciertos momentos del estudio, en subestilos como el black metal, death metal, folk metal, de acuerdo a los intereses del trabajo), no obstante, otros subestilos musicales que se desprendieron del heavy metal y conforman la cartografía sonora del metal extremo son: Groove metal, Death Metal Sueco, Death Metal Técnico, Grindcore, Goregrind, Power Metal, Industrial Metal, Speed Metal, Glam Metal, Funk Metal, Doom metal, Gothic Metal, Death Metal Melódico, Folk Metal, Metal Avant-Garde, Nu Metal, Technometálico, Black Death Metal, Black Metal Melódico, Dark Ambient. Así, en los mencionados subestilos, se pueden reconocer fusiones musicales e instrumentales, a más de los instrumentos básicos como la batería, el bajo, la guitarra, la incorporación, posteriormente, de sintetizadores, violines, pianos, violonchelos, acordeones, voces sopranos, gaitas, flautas, flautines, clarinetes, y toda una orquestación (que, incluso, hizo que recurran a la música clásica y la música ancestral, como el folk metal andino en América Latina).

¹⁵² En el siguiente enlace se puede escuchar el intro de 0: 58 segundos, al que se hace referencia: https://www.youtube.com/watch?v=EHFH50k_2nc

En la Imagen 3, la portada del álbum expone el nexo satanista, hacia el centro muestra una gráfica de un demonio con cuernos y alas vampíricas, hacia abajo pende de un pentáculo, la fuente gótica y una cruz invertida caracteriza el logotipo de la banda. En definitiva, los mentores de esta campaña, de cierta manera, crearon la atmósfera propicia para representar artísticamente el “mal” en la música, y así popularizar un sonido *underground*, además, apostaron por esquemas bélicos, medievales, mortuorios, vestimentas de guerra, sadomasoquistas y letras satánicas.

A partir de los 90, además, se desarrolla el black metal noruego, con una estética primitiva y sonido distorsionado que practicaban bandas como Mayhem, Darkthrone, Emperor (influidos por el primer black metal, el punk, el heavy metal clásico, y la NWOBHM); y su impacto visual en cuanto a la simbología satanista, pentagramas, armas de guerra, calaveras, veneración a la muerte. Así como también la velocidad sonora del thrash, y el rechazo a los pantalones chándal del death metal, serían referencias inevitables para el *underground* nórdico¹⁵³.

La transición del heavy metal al metal extremo permite sostener la idea de que cada subestilo ha instituido un estatuto en cuanto a la imagen y al patrón sonoro; heavy metal clásico, thrash metal, death metal, black metal, obedecen a procesos de identificación y distinción, respecto a otras tendencias de la música popular. Si se toma en cuenta lo dicho por Frith (2014), en cuanto a que la música responde a cuestiones de identidad, entonces, el metal extremo también está configurado por motivaciones extramusicales.

El metal extremo evolucionó en un panorama ambiguo para la cultura occidental, frente a un ideal civilizatorio, de pretensión universalista, que propagó nociones etnocentristas y raciales de «blanquitud» en supremacía sobre otras culturas, y dio como resultado una clasificación étnica, genérica, de clase social, provocando la división entre culturas dominantes y dominadas. Por ello es interesante preguntarse: ¿por qué el heavy metal y el metal extremo buscaron en lo mundano la fuente creativa y de contestación social? Retornar a aspectos de irreverencia parece constituirse en uno de los rasgos que identifican a la música popular urbana. Si se tiene en cuenta que para el individuo moderno: la propiedad privada, el individualismo, la acumulación, la desigualdad, han alterado el modo de vida y las costumbres de otras culturas, provocando, así, el desarraigo y las migraciones poblacionales.

¹⁵³ Posteriormente, en el acápite de “la escena del black metal noruego”, se profundizarán y detallarán bandas, y otros aspectos de interés para la investigación.

1.2.4. Modelo de apropiación global: esquema corporal en Destruction.

Como consecuencia de la globalización musical del heavy metal y metal extremo, los años 80 y 90, son décadas en que los músicos se empeñaron por construir imágenes corporales, afín de promocionar el belicismo, el anticristianismo, la guerra, y toda una performática masculina sobre la fuerza y la estridencia sonora.

Desde sus comienzos, el metal en su intento por cuestionar la moral, la política, la religión, estratégicamente, ha construido políticas de representación para visibilizarse, ya sea desde un escenario musical, hasta el desplazamiento a entornos cotidianos. El cuerpo metalero, ha sido utilizado como un mecanismo de visibilidad, donde “solo puede darse en determinadas estructuras sociales con sus códigos compartidos implícitos y juegos de poder inherentes” (Martí, 2013, p.81).

Estos juegos de poder inherentes pueden tener diversos motivos en el *underground*, a partir de la violencia sonora, el extremismo visual, la obscenidad, la sangre, la autodestrucción, la actualización de contenidos bélicos y ocultistas. Si bien, se debe considerar que, al igual que cada subestilo ha influido sonoramente en la evolución del posterior, por tanto, la imagen corporal de los músicos progresivamente ha ido evolucionando. La imagen extremista entre los 80 y 90, en el metal, fue el resultado de la glocalización y tuvo antecedentes en el rock.

Martín Pérez Colman, en su investigación sobre la *Sociología en el cuerpo del rock* (2015), argumenta que, Simon Frith, es uno de los sociólogos que encabeza los estudios del cuerpo y la música popular (en obras como: *La sociología del rock*, 1980, y *Sound Effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*, 1981), pues él examina la creciente popularidad del rock a partir de los años 60, donde se hace común la asociación del pop/rock a la droga, a la marihuana, al sexo, es decir, a las prácticas liberales propias de los movimientos contraculturales.

Frith se acercó al tema de la corporalidad en el rock a partir de su vinculación con la sexualidad de la juventud y de las distinciones de consumo propuestas por la industria musical, los polos opuestos y a la vez complementarios llamados *teenybop* y *cock rock*, en los que la distinción de género funcionaría como distinción de la audición social. Frith continuó en los ochenta y noventa escribiendo sobre el cuerpo en la música rock, sobre los placeres de la experiencia musical o sobre el ritmo y la raza, y la distinción entre música europea (o culta) y la música africana y sus derivados (donde incluiríamos la música afro-americana y sus derivados, entre ellos el rock) [...] (Pérez Colman, 2015, pp.34-35).

El panorama de Pérez Colman permite evidenciar la fractura social del cuerpo en el pop/rock y heavy metal. Los excesos, de alguna manera, contribuyeron a sus

identidades, pero también reforzaron lo transgresor. Los cabellos largos, como rasgos exclusivos del *underground* (que ya se advertían con el movimiento hippie y la generación del *Flower Power*, de los años 60). No obstante, algunos artistas, a través de una imagen sexuada, pretendían revelarse a los modos tradicionales de concebir a lo joven, es el caso de la imagen corporal seductora de bandas de fines de los 70 como Led Zepellin, Deep Purple, Kiss, Def Leppard, que visibilizaban una vestimenta erotizada (de igual manera, había músicos de glam metal como Guns N' Roses o Mötley Crüe, que feminizaban su imagen). Los esquemas sexistas del rockismo y protometal, eran, normativamente, de aspectos varoniles, eróticos y homosociales (Neff Van Aertselaer, 2001).

En gran medida, obedecían a los nuevos modos de percepción y uso musical, dado que la cultura dominante al clasificarlo y estratificarlo, a la larga, lo segmentó, lo satanizó, y lo vulgarizó. De ahí que, Pérez Colman, siguiendo la línea reflexiva propuesta por el musicólogo, Richard Middleton, fundamente que:

[...] se asume que “el cuerpo” ha permanecido cercano a la música popular de la misma manera que se halla cercano a la cultura popular (por oposición al mundo burgués y su expresión artística, derivada del ascetismo religioso), y que esta orientación corporal, dentro de este asumir general que coloca la música occidental culta en lo más alto del desarrollo de la modernidad, supondría un empobrecimiento intelectual: la orientación corporal de la música popular sería vulgar, espontánea, participativa, involuntaria y visceral (Pérez Colman, 2015, p.36).

A partir de la cita, se puede entender que la vulgarización del cuerpo popular en la música urbana, a fines de los años 70 era un anuncio para lo que sucedería, desde los años 80, con el *underground*. Los primeros rasgos de identidad corporal homogenizaban el cabello largo, o el uso de ropas de cuero; de a poco las bandas más extremas de la época incorporarían otros elementos y objetos. El metal se apropiaba de patrones o modelos de vestimenta y construía una estética bizarra, a nombre de lo mundano y la desviación social (Walser, 1993; Kahn-Harris, 2007).

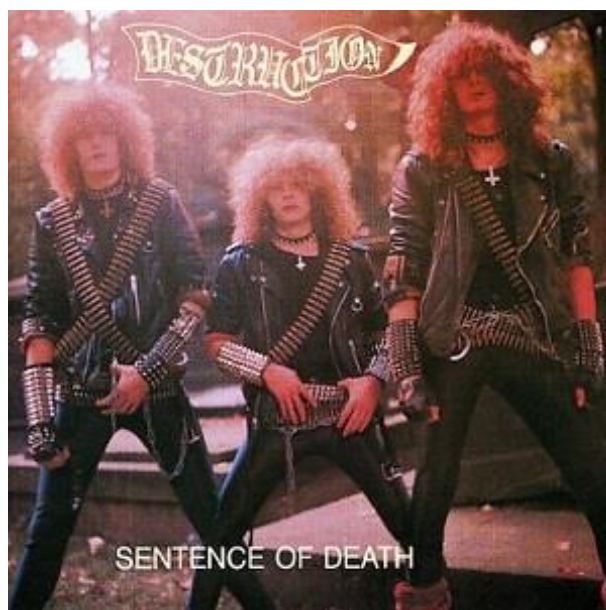


Imagen 4. La banda de thrash metal, Destruction, 1984.

En la Imagen 4, por ejemplo, los integrantes de la banda alemana de thrash metal, Destruction, -y con el interés de indagar el esquema corporal masculinizante, que estandarizó el metal, en torno a la presencia varonil, la voz, la postura, la vestimenta, la autoridad- aparecen en la portada de su EP *Sentence of death*, 1984, con vestimenta negra, chompas de cuero, brazaletes, cinturones de balas; sus posturas triangulares, bélicas de combate, relativas a la guerra y cruces invertidas, emulan gestos de autoridad y desafío.

¿Cuán influyente fue el esquema corporal belicista para otras bandas de metal extremo, o se trataba de un modelo de apropiación que evolucionó de otros modelos? ¿En qué medida la imagen corporal de la banda Destruction dialoga con la masculinidad hegemónica, o se trata de una metáfora satírica del poder? El heavy metal clásico absorbió parte de la estética del punk y revitalizaría la ropa de cuero; Judas Priest podría considerarse banda pionera en utilizar vestimentas de cuero, en sus presentaciones musicales aparecían en motocicletas, ofreciendo un espectáculo de la cultura motera. Para muchos, la estética motera provenía del militarismo social y traumático de los años 60. En Gran Bretaña, a los varones de 18 años, se obligaba a realizar el servicio militar, y hasta 1967 la homosexualidad era castigada. En el contexto militarista y conservador de la sociedad británica y estadounidense, por ejemplo, nacerían Los Ángeles del Infierno:

[...] un club de moteros rebeldes formado por antiguos soldados de la segunda guerra mundial a los que les aburría la vida de posguerra en su patria y que añoraban la aventura y la camaradería vividas durante la guerra. [...] Los Ángeles del Infierno y otros clubes de moteros, orgullosos de vivir al margen de la ley, encarnan muchos ideales de la cultura del heavy metal (O'Neill, 2017, p.61).

Desde este punto de vista, se puede remarcar las fusiones culturales del heavy metal que influyeron también al thrash metal. Este subestilo corporizó en ambientes industriales y urbanos; la banda Sodom en fotografías de los años 80 utilizaba uniformes militares, sin embargo, en la Imagen 4, Destruction, aunque no directamente utilizan lo militar, sus posturas y cinturones cubren la expectativa bélica y dan cuenta de la fusión entre lo militar y la estética de la cultura motera.

Si bien, los orígenes del cinturón de balas no tienen un consenso establecido, las motivaciones parecen provenir de la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam. El bajista, Roger Glover, de Deep Purple, había aparecido con un cinturón de balas, en una foto del álbum *Fire Ball*, en 1971. En el ámbito del metal extremo, Destruction sería una de las primeras en ubicarse cinturón de balas, o también conocido como “bullet belt”, y se atribuye a la repercusión que tuvo la guerra de Vietnam, sobre todo, cuando el ejército estadounidense utilizó los fusiles M16 y los soldados requerían portar más cinturones de bala.

En cualquier caso, la canción “Devil's Soldiers” (del mismo EP “*Sentence of Death*”), habla del poder maligno, la destrucción y la muerte¹⁵⁴, una visión apocalíptica que se conjuga con los agresivos *riffs* y el desgarramiento de la voz, que preparaba el terreno para la gutural voz del death metal, y la voz gruñida del black metal. El poder corporal y la postura bélica de la Imagen 4, no solo consistió en visibilizar símbolos de guerra y anticristianos, sino también en afianzar la exigente práctica de los músicos con los instrumentos, es decir, una metáfora de las armas musicales.

El cuerpo de los músicos, en Destruction, además de ser una entidad irreverente, en la *performance* vulgariza la violencia mediante la rapidez de la guitarra eléctrica y la desafinada voz, tal como se puede escuchar en la canción “Devil's Soldiers”. Este contacto sensible del cuerpo con el instrumento y la voz, puede ser entendido, por un lado, a partir de la función que ha cumplido la guitarra después de la segunda mitad del

¹⁵⁴ En el siguiente enlace se puede escuchar la canción citada: <https://www.youtube.com/watch?v=-Gzn5IxJuKs>

siglo XX, en la contracultura musical. La guitarra, efectivamente, se había convertido en enemiga de los adultos más conservadores:

El objeto lujoso, delicado y aristocrático que se había democratizado progresivamente en la era romántica y a comienzos de la revolución industrial se vuelve de repente el instrumento fetiche de la juventud occidental. [...] La guitarra, y a través de ella el rock, le dio a los hijos de proletarios y campesinos, tanto blancos como negros, la posibilidad de escapar a la lógica social y racial en la que estaban encerrados (Chastagner, 2012, pp.91-92).

Por otro lado, autores como Frith (2014), destacan que la voz en la música popular urbana, es una expresión corporal y que puede tener diferentes tonos. A su vez, en el metal extremo, la voz revela la escisión y la provocación del desorden, un arma corporal que desafían a la afinación: “La voz es una de las expresiones más radicales de la individualidad obstinada del artista. [...] No es un azar que las formas de rock que cultivaron de manera más ostensible la revuelta [...] privilegiaron (tal vez en exceso) el grito, el aullido, el ruido [...]” (Chastagner, 2012, p.196).

En cualquier caso, el esquema corporal de Destruction demuestra que la sensibilidad musical va más allá de los estándares de la cultura del buen gusto, y más bien tiene la capacidad de expresar aspectos populares. Es notorio que su configuración obedece a patrones y modelos de apropiación suscitados en la globalización: la influencia heavy metal motorizada, la guerra, la velocidad musical, y el sentido de maldad, son narrativas que permiten identificar este subestilo musical. En este tipo de imágenes, además, la teatralización de gestos, el uso de atuendos vestimentas, y leyendas, fundamentan una identidad grupal. Por tanto, la identidad es un requisito indispensable en la enunciación musical:

La identidad de un individuo puede expresarse a través del consumo musical para indicar su filiación a tendencias basadas en clase, género, etnia. [...] La música popular juega un papel importante en la creación de una identidad de comunidad en las conexiones entre música y localismo, especialmente en las escenas y subculturas locales (Shuker, 2009, p.173).

A más de lo señalado, un factor determinante es la autoridad que muestran las posturas de los músicos, la cual desafía los modelos canónicos de la belleza idealizada, según homogenizaba la perspectiva grecorromana y renacentista. Irse en contra del canon idealizado, y de los binarios mente-cuerpo, supone desafiar el humanismo y la divinización del cuerpo, pero también implica utilizar la música para mostrar el poder.

Michael Foucault, al respecto, reflexiona sobre el ejercicio del poder como una apuesta a la provocación:

El poder no debe ser entendido como un sistema opresivo que somete desde la altura a los individuos, castigándolos con prohibiciones sobre esto o aquello. El poder es un conjunto de relaciones. ¿Qué significa ejercer el poder? [...] lo que he hecho al moldear tu comportamiento mediante ciertos medios, eso es poder (M. Bess, “*Entrevista a Michel Foucault: el poder, los valores morales y el Intelectual*”, primavera de 1988).

En el apartado “Los cuerpos dóciles” de *Vigilar y Castigar* (1976), Foucault, describe la figura del soldado del siglo XVII, a quien se puede reconocer por su vestimenta y lleva signos de vigor, valentía, así como de la fuerza, y que “debe aprender poco a poco el oficio de las armas -esencialmente batiéndose-, habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal del honor” (Foucault, 1976, p.82).

El ejercicio de provocación como ejercicio del poder, así como el disciplinamiento corporal en el régimen militar funciona como modelos de apropiación paródica en la autoridad corporal que muestra Destruction en la Imagen 4. Si bien, la perspectiva foucaultniana problematiza la docilidad de los cuerpos, en el caso del thrash metal de Destruction, y del metal extremo en general, se plantea como un cuerpo indócil, que cuestiona el disciplinamiento con la misma performática. El uniforme bélico satiriza la cruenta violencia de las guerras en la cultura occidental.

No obstante, la metáfora de la guerra y poder en el metal extremo podrían caer en ciertas ambigüedades, si se tiene en cuenta que el esquema corporal de la banda Destruction es, ciertamente, masculinizante, y mantiene diálogo con la masculinidad hegemónica (Bonino, 2004). El investigador Neff Van Aertselaer (2001), ha dicho que lo homosocial se da en la práctica del varón versus el varón, y que de algún modo refuerza el dominio masculino sobre la mujer. Investigadores del metal extremo como Kahn-Harris (2007), han enfatizado en el carácter misógino y las imágenes grotescas, a modo de fetichizar a la mujer; asimismo, Hill, Lucas & Riches (2015), han observado la marginalidad en la que grupos vulnerables como mujeres, y minorías raciales, no blancas, que participan en el metal, son desplazadas.

Es ineludible que, especialmente, entre los 80 y 90, la mayoría de imágenes de bandas de metal extremo, en su intento de parodiar la guerra y exhibir aspectos ocultistas, han sido protagonizadas por varones, y han caído en la lógica de la masculinidad tradicional

(hegemónica). La cual tributa la heroicidad, el orgullo, el poder, la virilidad, y toda una gama de figuras demoníacas y monstruosas que, definitivamente, rinden culto a la masculinidad, y a una idealizada supremacía del varón, como héroe y guerrero musical. Estos prototipos, de cierta manera, se han propagado y globalizado en la imaginería del metal, por ello, la imagen corporal de Destruction dialoga con las mencionadas tipologías, y la autoridad que muestra su postura emula un sistema masculinizante, proveniente de la misiva de un patriarcado histórico. Sin embargo, y pese a que este debate podría conducir a otros planteamientos, es importante, en este punto, remarcar el carácter ambiguo y paradójico del metal extremo, ya que como sucede en la Imagen 4, el esquema corporal de Destruction puso en cuestión modelos corporales establecidos relacionados a la belleza, y también se apropió de esquemas belicistas con el fin de cuestionar al poder oficial.

Podría decirse que el metal se mueve en los bordes y en la antítesis de los cuestionamientos que proponen sus transgresoras imágenes y música. Y, aunque resulte paradójico, lo cierto es que los esquemas bélicos y anticristianos lograron establecer afinidades en escenas musicales de otras localidades. En nuestro caso, es fundamental reconocer modelos, como el de Destruction, porque permite identificar la relación cuerpo-espacio, según lo planteado por Csordas (2015), debido a que, en la década de los 80, el thrash difundiría imágenes de músicos ambientes industriales, y de destrucción nuclear. El vínculo del cuerpo en espacios urbanos permitiría saber cómo influía la narrativa belicista y cómo se ha ido ramificando, y extrapolando hacia otros esquemas, como el caso del black metal noruego (según como se irá revisando).

CAPÍTULO II

GEOCORPORALIDAD Y METAL EXTREMO NÓRDICO

2.1. Metal Extremo Nórdico.

El metal extremo nórdico comprende una legión metalera de bandas entre Noruega, Suecia, Finlandia, Dinamarca, Islandia, que pueden abarcar subestilos como el heavy metal, black metal, folk metal, pagan metal, doom metal, gothic metal, death metal, dark ambient. En los intereses del presente apartado, lo nórdico se hace referencia para situar la geografía¹⁵⁵ en común que comparten estas regiones y, particularmente, en el enfoque y tratamiento del black metal noruego: la escena musical que concentrará parte del trabajo. La elección del black metal noruego, en la investigación, por un lado, tiene como prioridad reflexionar las actividades de músicos que se centraron en representaciones del paisaje y la naturaleza, a partir de la noción de geocorporalidad (geografía y cuerpo), e interesa indagar: ¿por qué reactivaron una imagen esotérica al ubicar al cuerpo en paisajes nórdicos? ¿Qué narrativas visuales incorporaron a su imaginería satánica y pagana?

En un campo que se muestra extensivo, por sus diversas configuraciones, para los fines pertinentes, en su momento, el análisis particularizará en casos de estudio de bandas, como Bathory e Immortal, que ubican al cuerpo en geografías nativas, y experimentan una religiosidad identificada con simbologías paganistas, sea en fotografías, videoclips, posturas, conductas, fotografías. Si bien es cierto, el esquema corporal del black metal ha tenido matices satanistas, el interés radica en examinar la utilización de elementos de su tradición, la repercusión del localismo, el nacionalismo y las atmósferas musicales creadas en climas gélidos. Por otro lado, se intentará rastrear: ¿si la geocorporalidad del black metal noruego logró construir una imagen extrema en relación a subestilos predecesores del heavy metal? O ¿si la globalización musical repercutió en su actitud iconoclasta? Estas interpelaciones, a su vez, permitirán justificar, si su globalización instauró patrones de apropiación, identificación, y reconocimiento, con la geografía nativa, directa o indirectamente, en escenas musicales de otras localidades; o en su caso, si motivó a una conciencia geográfica localista –que corresponden a casos de estudio del Capítulo III y Capítulo IV– ya sea en cuanto al retorno a raíces ancestrales en la banda Sepultura de Brasil, Yana Raymi de Perú, y la geografía amazónica en Daniela

¹⁵⁵ El historiador Jerry Brotton ha definido que la noción de geografía ha sido utilizada, históricamente, en el mundo de la cartografía, y que ha tenido un notable papel en la construcción de los mapas, aunque: “Alrededor del año 150 d.C., el astrónomo Claudio Ptolomeo, escribió un tratado titulado *Geographike hyphesis*, o «Guía de geografía», que pasaría conocerse simplemente como Geografía” (Brotton, 2014, p.43). Este autor además agrega que antes de Ptolomeo la geografía se utilizaba para entender la cosmogonía. La geografía en la investigación se utiliza para delimitar la naturaleza, la cosmogonía y los paisajes nórdicos

Scalla, o andina en bandas como Grimorium Verum y Curare de Ecuador. Finalmente, este epígrafe se sustenta con fundamentos teóricos sociológicos y antropológicos, y una metodología etnográfica, en torno a anotaciones y observaciones, al trabajo de campo realizado en las ciudades de Bergen y Oslo (Noruega); donde se tuvo la oportunidad de viajar para fotografiar bosques, paisajes, y otros lugares del black metal. La importancia de observar la geografía nórdica será notable para realizar descripciones y problematizar el sonido histriónico del black metal, producido en zonas que la mayor parte del año atraviesan temperaturas frías.

2.1.1. Apuntes sobre la escena del black metal noruego.

En la década de 1990, en la ciudad de Oslo, se concentró la escena del black metal noruego, que surgió como uno de los subestilos musicales más extremos y provocadores, en la historia de la música popular urbana. La violenta sonoridad, la parafernalia extravagante, la estética bizarra, la geografía, la escénica, el *corpse-paint*, el anticristianismo, el satanismo, el paganismo, el ocultismo, los asesinatos, las quemaduras de iglesia, la mundanidad en el cuerpo, son algunos particulares indicadores –como se irá revisando –de una contracultura que influiría en escenas musicales del *underground* globalizado. Pero: ¿en qué contexto surge esta escena musical? ¿Qué factores permiten distinguir al black metal noruego de otros subestilos del metal extremo? ¿Cómo se puede reconocer que hubo una escena musical idealizada y concentrada en un pequeño grupo de iniciados músicos que encarnizaron la decadencia moderna?

En primer lugar, la distancia lingüística pudo haber dificultado la tarea de indagar en tales interpelaciones, sin embargo, algunos de los datos que aquí se proporciona sobre Noruega, han sido extraídos de las anotaciones de viaje: observaciones de la ciudad de Oslo (en otro acápite se hará referencia a la ciudad de Bergen), folletos, mapas, galerías, registros fotográficos, y espontáneas conversaciones con residentes locales, que hablan sobre el sistema de vida nórdico. Desde la primera ocasión en la ciudad de Oslo, llamada también Cristianía, se pudo adentrarme en una experiencia notablemente geográfica. A la entrada de la capital se observó pequeñas casas de madera y coloridas que dispersamente sobresalen en el paisaje y que identifican al modo de vida noruego. Oslo además está rodeada de montañas y se extiende a través del fiordo.

Es indudable que en Noruega no se construye excesivamente (se refiere a masificar infraestructuras en el trazado urbano) y que la naturaleza es el espacio que se prioriza. Siendo un país que bordea algo más de cinco millones de habitantes, históricamente, el

reino de noruega cuenta con una monarquía institucional, democrática-parlamentaria, y que se independizó de Suecia en 1905. La religión oficial es el protestantismo, encabezada por la Iglesia Evangélica Luterana, es permitido expresarse con otro tipo de creencias, el idioma es el noruego, que tiene dos variantes, el Bokmal y el Nynorsk.

Hasta los años 60, Noruega aún no tenía una economía próspera, ni estaba en el *top* de modelos de vida a seguir en el circuito de los países occidentales; pero es a partir de esta década que Noruega incrementa su riqueza económica gracias al petróleo. Se estima que el modelo estatal socialdemócrata tuvo mucho que ver en la modernización y el progreso interno, gran parte de los ingresos del petróleo posibilitaron una repartición económica y la formación de más poblados de madera, a lo largo del país; sosteniendo de esta manera la vida rural, que forma parte de su tradición.

La prosperidad económica coincidiría con la solicitud del Estado noruego, en 1970, para entrar a formar parte de la entonces Comunidad Europea, actualmente, Unión Europea. De acuerdo a una publicación del Instituto Federal Electoral mexicano, denominada *Noruega: Sistemas Políticos y Electorales Contemporáneos* (2002), se indica que esta decisión generó inestabilidad y divisiones internas en el gobierno. No obstante, el tema del ingreso de Noruega a la Comunidad Europea se reactivó en 1993, así, partidos como el Centro Socialista, Demócrata Cristiano y del Progreso eran la oposición, mientras que el Laborista y Conservador estaban a favor. La pertenencia de Noruega a la Unión Europea no ha significado que el sistema político se haya resquebrajado, ni mucho menos reducido la participación de otras minorías en la toma de decisiones, más bien se ha caracterizado “por la presencia de partidos políticos, la ampliación del derecho al sufragio y la implantación del sistema parlamentario, además de la significativa participación de sectores sociales bajos (campesinos, mujeres, obreros) que han llegado a ocupar un lugar sobresaliente en la estructura política de la nación” (Instituto Federal Electoral, 2002, p.21). Si bien, los principios constitucionales del gobierno promueven valores de democracia y tolerancia, se debe considerar que Noruega es un país nacionalista, marcado por la autonomía económica, la independización de Suecia y Dinamarca, así como por la conservación de un estilo de vida arraigado a la geografía, lo que se puede notar en el marcado interés por avivar sus tradiciones y folklore local.

Frente a lo expuesto, es interesante observar que el black metal noruego nace en una de las regiones descentralizadas del metal extremo, un país declarado pacífico y próspero económicamente, con alto nivel de vida, mayor sanidad y baja contaminación industrial. Como es sabido, hacia los años 90 el contexto internacional presenciaba la caída de las

ideologías comunistas de la URSS; Noruega no estaba ajena a los contextos globales de las industrias de consumo, puesto que experimentaba simbólicamente ciertos cambios, resultante de la expansión capitalista. Una muestra de ello está en el documental *Until The Light Take Us*, realizado por los cineastas Audrey Ewell y Aaron Aites (2009), donde Varg Vikernes, músico de la banda de black metal, Burzum, declara que hacia los años 80, en su natal Bergen, de niño solía ir a lanzar piedras afuera de un local de McDonalds, como rechazo simbólico al inminente establecimiento del imperialismo norteamericano: “Black Metal objectively, in its aesthetic, forms a utopian and immanent critique of the misery of neo-liberal capitalism” (Noys, 2010, p.107)¹⁵⁶.

Diversos autores que abordan el fenómeno del black metal, desde posturas sociológicas, antropológicas, hasta culturales y musicales, como Kahn-Harris (2000, 2007), Olson (2008), Shakespeare (2010), Freeborn (2010), McWilliams (2015), Lucas, Mark Deeks & Spracklen (2011), Granholm (2011), Hjelm, Kahn-Harris & LeVine (2012), Moynihan & Soderlind (2013), Skadiang (2017), coinciden en decir que, antes que musicalmente, el black metal surge en la actitud contracultural, una mirada crítica por recuperar aspectos primitivos en oposición a modelos de vida moderna, promovidos por el consumismo. Y, además, resaltan que su culto religioso al satanismo, al paganismo, la muerte, la misantropía, el individualismo, el odio al género humano, la abyección corporal, la idealización y promoción del folklore local, sus mitologías, y el nacionalismo, son un rechazo al racionalismo, la secularización, la religión oficial, la política, el progreso.

Su ideal es la guerra y tiñen de romanticismo la siniestra gloria de otras épocas [...] El black metal es considerado primariamente un movimiento musical relacionado con el satanismo [...]. Muchas figuras del black metal [...] han jurado dedicación a lo que ellos consideran ideales paganos. Escandinavia fue una de las últimas culturas europeas en convertirse al cristianismo. La explosión del black metal en aquellos lares justifica una mirada a las posibles correlaciones entre el antiguo paganismo nórdico y el moderno extremismo musical (Moynihan & Soderlind, 2013, pp.238-239).

A su vez, el inconformismo ante el orden civilizatorio, motivaría a que el black metal se relacione intrínsecamente con aspectos marginales de la condición humana, como el mal, la destrucción y el ocultismo (Shakespeare, 2010). En este sentido, lo interesante es que estas narrativas se construyen en una escena musical muy reducida, *underground*,

¹⁵⁶ Traducción: “Black Metal objetivamente, en su estética, forma una crítica utópica e immanente de la miseria del capitalismo neoliberal”.

dado que en sus comienzos eran pocos sus participantes. Rubio (2013) y Skadiang (2017) observan que las bandas de metal extremo de los 80 como Venom, Hellhammer, Celtic Frost, Bathory, Sodom, Mercyful Fate, Slayer, Parabellum, Sarcófago, a nivel estético, lírico, escénico y sonoro, constituyen las raíces del black metal noruego: “While the first wave of black metal bands in the 1980s formed a prototype for the genre, they still mainly played music that was in the vein of thrash or death metal with only slight tweaks – centrally the lo-fi production values and satanic imagery” (Skadiang, 2017, p.16)¹⁵⁷.

Aunque los altos niveles de producción del heavy metal, thrash metal, death metal, demostraban la popularidad del metal en las músicas globales, no obstante, en la escena noruega, influirían en la creación de un subestilo musical distinto, con niveles de producción precarios. Kahn-Harris (2000) en los abordajes sobre el término escena en el contexto del metal extremo, por su lado, enfatiza que la inserción de músicas globales tiene efectos en las músicas regionales o locales, puesto que obliga a sus actores, no solo a imitar un estilo sino a experimentar con nuevas musicalidades.

Así, la escena está fundamentalmente relacionada con la subcultura, concepto clave al momento de situar una cultura musical –este concepto, a lo largo de la investigación será utilizado para localizar escenas musicales del metal extremo– porque permite reconocer el “‘context’ for musical practice” y, de cierta manera, la “Subculture connotes a tight-knit, rigidly bounded, implacably ‘resistant’, male- dominated, geographically specific social space (if such formations ever did exist)” (Kahn-Harris, 2000, p.14)¹⁵⁸. El metal al convertirse en una de las músicas populares urbanas más globalizadas, con escenas vibrantes en distintas partes del mundo (Walach, citado en Hjelm *et al.*, 2012), siendo la escena escandinava y norteamericana, de mayor alcance, paradójicamente, en los 90, aún el black metal noruego no era conocido como parte de las culturas musicales. De ahí que el término escena permite, reconocer, identificar a incluir a colectividades musicales excluidas o marginales (Skadiang, 2017), entendidas también en el contexto de una comunidad imaginada (Lucas *et al.*, 2011).

¹⁵⁷ Traducción: “Si bien la primera oleada de bandas de black metal en la década de 1980 formó un prototipo para el género, todavía tocaban principalmente música en la línea del thrash o death metal con solo pequeños ajustes, principalmente los valores de producción de baja fidelidad y las imágenes satánicas”.

¹⁵⁸ Traducción: “Contexto’ para la práctica musical” y, de cierta manera, la “Subcultura connota un espacio social muy unido, rígidamente limitado, implacablemente ‘resistente’, dominado por los hombres, geográficamente específico (si tales formaciones existieron alguna vez)”.

En el apogeo de la escena noruega se popularizaron discos de Darkthrone *A Blaze in the Northern Sky* (1992), *Transilvanian Hunger* (1994), Mayhem *De mysteriis doomsathanas* (1994), Emperor *In the nightside eclipse* (1994), Immortal *Battles in the north* (1995), Burzum *Filosofem* (1996), Satyricon *Nemesis Divina* (1996), Enslaved *Frost* (1994), Ulver *Nattens Madrigal* (1997), Gorgoroth *Under the sign of hell* (1997). Algunos rasgos característicos de la escena del black metal noruego identifican a las bandas mencionadas, ya que incorporaron a su imagería, filosofía, sonido, *look*, pseudónimos, ideología (en próximos acápites se ampliará otros detalles para tratar aspectos relacionados a la corporalidad, el satanismo, el paganismo, y se comentará el coqueteo de algunos músicos con el nazismo y algunas polémicas en su entorno social). En esta ocasión, se referirá al sonido, a la precaria producción musical, y a la tienda de discos Helvete, espacio simbólico donde la escena estableció relaciones jerárquicas entre sus miembros.

Definir el black metal es un asunto bastante complejo, puesto que se trata de un subestilo hermético y críptico, con distorsiones extremas, guitarras veloces, gruñidas voces, tambores explosivos (Freeborn, 2010; Rubio, 2013). Sus composiciones, por lo general, son ásperas distorsiones, trémolos recogidos *riffs* y gritos agudos (McWilliams, 2015). Además: “exchanges the guitar solos, technical wizardry and song structure of traditional metal for a buzzing, droning wall-of-sound. Abrasive, meandering and extremely dark, black metal is often completely impenetrable to the casual listener” (Olson, 2008, p.9)¹⁵⁹. También se debe agregar que: “Las bandas noruegas desarrollaron un estilo que destacaba una interpretación más melódica –evitando el sonido grueso «palm mute» de la guitarra del death metal y el thrash metal–” (Grow, 2008, p.214).

Destacados músicos de la escena como Fenriz de Darkthrone o Varg Vikernes de Burzum, indican que el black metal que hacían a comienzos de los 90 lo catalogaban como «necrosonido», música salvaje, primitiva, precaria. En la canción “War” de Burzum¹⁶⁰, grabada en 1992, se puede recrear las distorsiones de la guitarra y los tambores explosivos. Al comienzo de la canción los *riffs* emulan al comienzo de una batalla, mientras los gruñidos vocales expresan furia y hablan de guerra, sangre, escalofríos, y una atmósfera de agonía que rodea la canción “War”.

¹⁵⁹ Traducción: “intercambia los solos de guitarra, la magia técnica y la estructura de la canción del metal tradicional por un zumbido de pared de sonido. Abrasivo, sinuoso y extremadamente oscuro, el black metal a menudo es completamente impenetrable para el oyente casual”.

¹⁶⁰ En este enlace se puede escuchar la canción “War”: <https://www.youtube.com/watch?v=YiHMy6V5Qjc>

Si bien es cierto, se debe apuntar que algunas bandas se mantuvieron fieles al sonido claustrofóbico y destructivo del primer black metal, mientras que otras evolucionaron a ritmos más rápidos y orquestales (Christe, 2005). No es de extrañar que algunas bandas hayan aprovechado los escándalos que popularizaron al black metal, y a fines de los 90 hayan combinado elementos orquestales de la música clásica, ambientando melodías épicas, con la inclusión de teclados y voces operísticas, en el intento de modernizar el sonido crudo del primer black metal.

En esta línea, bandas como Dimmu Borgir se beneficiaron de este contexto y comercializaron el black metal y su éxito musical ha sido global. Dimmu Borgir incorporó violines, sintetizadores, pianos, y otros efectos sonoros¹⁶¹. Es memorable el recital que dio la banda en el festival de heavy metal, Wacken Open Air, en el año 2012, en Alemania, donde contó con la participación de la Xhibir Orquesta de Radio de Noruega, acompañada de coros. El concierto demostró la fusión del black metal con la música clásica, sinfónica, donde coexistieron dos sistemas musicales opuestos académicamente, pero que indudablemente forman parte de la hibridación de las músicas populares urbanas¹⁶².

De cualquier modo, y como bien señalan Olson (2008), Freeborn (2010) y McWilliams (2015), resulta impreciso especificar la estética y la sonoridad del black metal, puesto que no es unidireccional, por tanto, se muestra selectivo y jerárquico en su ideología satánica, pagana, nacionalista. Podría decirse que es polisémico en sus arreglos musicales, y también se mueve en diversas filosofías y posturas políticas. Sin embargo, un factor que, en general, identifica el aspecto sonoro del black metal, indudablemente es la voz gruñida y raspada, que evolucionó de la guturalidad del death metal, y agudizó más en cuanto a la ferocidad que expresa.

Muchos músicos del *underground* de los 90, han considerado que Quorthon de Bathory es el padre de la voz en el black metal, puesto que agregó lamentos a sus primeras canciones a inicios de los 80. Un ejemplo de ello se puede escuchar en la canción “Total Destruction”, del disco *The Return*¹⁶³, publicado en 1985, donde “Quorthon’s vocals ranged from a high wailing shriek to a low croaking moan. Bathory’s vocals are one of the earliest examples of the departure from traditional singing that would characterize

¹⁶¹ De este modo, los músicos encontraron más experimentaciones y sumaron subestilos al black metal como el black metal sinfónico, black metal melódico, death/black metal, dark ambient, folk metal.

¹⁶² En el siguiente enlace se puede escuchar observar parte del recital sinfónico que dio Dimmu Borgir: <https://www.youtube.com/watch?v=El4zsUZjsDc>

¹⁶³ En el siguiente enlace se puede escuchar la canción “Total Destruction”: https://www.youtube.com/watch?v=Sem_3Gm3n48

extreme metal in years to come” (Olson, 2008, p.18)¹⁶⁴. El gruñido desgarrado del black metal noruego, de todas maneras, perfeccionó el lamento del joven Quorthon y erigió el salvajismo con el que quería expresar la música. El desgarramiento interno de la voz agregó una identidad corporal extrema; la cual, incluso, parecía tener diálogo con la vanguardia pictórica del mismo pintor noruego Edvard Munch en *El grito* (1893), como si el pintor se habría anticipado al black metal y que, curiosamente, los nazis, durante la Segunda Guerra Mundial, consideraron arte demente y a Munch como un artista degenerado. El gruñido de la escena noruega además expresaba la misantropía y la personalidad idividualista, lúgubre, perturbadora y que, en su entorno, difícilmente se consideraba como música. Así: “La voz es una de las expresiones más radicales de la individualidad obstinada del artista. [...] (Chastagner, 2012, p.196). El gruñido del black metal se convirtió en sinónimo de odio, rechazo, misantropía musical, y fue imitado en otras escenas musicales (como se irá revisando otras características que identifican al black metal, en los acápites del satanismo y paganismo).

Ahora bien, en esta parte, se ocupará de la tienda de discos Helvete en la ciudad de Oslo, otro de los lugares claves que permitió el afianzamiento y jerarquización de la escena noruega, de la cual era propietario Euronymous, guitarrista de la banda Mayhem. En primera instancia, se debe tener en cuenta, aunque Oslo se convirtió en el centro neuronal e ideológico de la escena, la mayor parte de músicos no pertenecían a la capital, provenían de pueblos pequeños o provincias noruegas como Bergen, Os, Notodden, Kristiansand, Kolbotn, Ski, Stavanger, Trondheim. Esto quiere decir que, en la capital, se concentraron, socializaron y visibilizaron los intereses musicales.

Desde este punto de vista, es indiscutible que la banda pionera del black metal en Noruega es Mayhem, y es la que atrajo la atención de los jóvenes músicos, formada en la localidad de Ski en 1984, su primer EP denominado *Deathcrush*, oficialmente, apareció en 1987, 8 temas componen el disco, por ejemplo, canciones como: “Chainsaw gutfuck”, “Pure Fucking Armageddon”, “Necrolust”, son explícitas dedicatorias a la podredumbre, cadáveres (en descomposición), el demonio, necrolujuria, y necrología. Antes de sacar este primer EP, la banda se había dedicado a realizar conciertos exclusivamente para fanáticos en las localidades de Ski, Jessheim, Sarpsborg, y sus integrantes fueron los pioneros en la escena por utilizar maquillajes en el rostro,

¹⁶⁴ Traducción: “Las voces de Quorthon iban desde un chillido agudo hasta un gemido grave. La voz de Bathory es uno de los primeros ejemplos de la desviación del canto tradicional que caracterizaría al metal extremo en los años venideros”.

denominados *corpse-paint*; desde sus comienzos la banda se inclinó por el *theistic Satanism* (Granholm, 2011, p.527).

Es interesante apuntar que la banda, en aquel entonces, logró escandalizar a sus reducidos fanáticos, dando conciertos atrevidamente transgresores y abyectos, donde las cabezas de cerdo empaladas en el escenario musical, el histriónico maquillaje de su vocalista Dead y el guitarrista Euronymous; así como los cortes en el cuerpo del vocalista durante sus presentaciones, representaban un contraste para la calma que se respiraba en los pueblos noruegos. En el recorrido personal por localidades como Ski, Hollmenkollen, Posgrunn, Skien, se pudo constatar que gran parte de la población vive en los pueblos y la tranquilidad, el orden, la poca concentración de personas en la calle, generan una atmósfera nostálgica y de abandono. Por ello, no es de extrañar que Mayhem con su música y *performance* haya logrado llamar la atención de los jóvenes que vivían en la calma de estas regiones.

El liderazgo de la banda Mayhem fue una novedad a fines de los 80 en Noruega, y luego de que el vocalista Dead se suicidara en Kraskstad (la casa donde la banda ensayaba), el guitarrista Euronymous decidió trasladarse a Oslo y en 1990 abrir la tienda de discos Helvete (que significa Infierno). Atraídos por el extremismo musical y estético y la egocéntrica ideología destructiva del black metal de Mayhem, músicos de bandas como Darkthrone, Burzum, Emperor, Immortal, comenzaron a frecuentar la tienda ubicada en el centro de la capital. En este lugar circulaban medios alternativos que el *underground* de los 80 ya disponía, como casetes, camisetas promocionales, demos que se repartían entre amigos y entendidos; y ante la falta de equipos, hicieron grabaciones precarias, lo cual contribuyó al sonido primitivo del primer black metal.

Aunque era un lugar para fanáticos de metal extremo y contenía vinilos y discos de metal extremo, en realidad, no fue un negocio rentable; la tienda más bien se convirtió en un espacio simbólico, exclusivo para radicalizar la ideología del black metal, como la quema de iglesias; en su sótano además hacían fiestas, fotos promocionales y lúgubres de los músicos, y es desde donde Euronymous lograba contactarse con otras escenas musicales. Skadiang (2017) explica que Euronymous fue el ideólogo del black metal, porque se apropió del título del álbum *Black Metal* (1982) de la banda inglesa Venom, y lo utilizó para nombrar el sonido de Mayhem. Incluso, formó su propio sello discográfico denominado Deathlike Silence Productions, donde publicó discos de Burzum, Enslaved, y tenía en lista a bandas de metal extremo de Japón, Colombia, Suecia.

A pesar de que Euronymus, además, definió el black metal apreciando que la oscuridad y el satanismo eran inevitables valores en la atmósfera musical, y su admiración a la política extremista del comunismo o el fascismo, se debe tomar en cuenta que los ideales jerárquicos de la escena musical black metal estaban comandados por la participación de varones blancos, dominada por visiones masculinizantes de la fuerza y el poder (Kahn-Harris, 2007; Lucas *et al.*, 2011; Hjelm *et al.*, 2012)

No solo era irse en contra de la religión cristiana, sino convertir el black metal en algo más que música, es decir, individualista, trascendental, mundano, en contra de todo orden civilizatorio. Por ello, el guitarrista Euronymus, consideraba que pocas bandas podían ser fieles y merecedoras de pertenecer al “True Norwegian Black Metal which are celebrated as the “hegemonic” form of black metal” (Skadiang, 2017, p.6)¹⁶⁵.

De cualquier manera, la tienda Helvete y la transgresión musical de la banda Mayhem, funcionaron como espacios de poder para alienar a los jóvenes de bandas como Immortal, Burzum, Enslaved, Darkthrone, Emperor, Carpathian Forest, que no dudaron en apoderarse de alguno de los ideales de Euronymus, varios de ellos protagonizaron actos de violencia (se ampliará en el acápite del satanismo). Tras el asesinato de Euronymus, en 1992, por parte de Varg Vikernes de Burzum, la tienda fue cerrada.



Ima

gen 5. Ex Helvete: Lado izquierdo, escritos y vinilos. Lado derecho, sótano interior.

(Foto: Freddy Ayala Plazarte)

¹⁶⁵ Traducción: “El verdadero Black Metal noruego es celebrado como la forma “hegemónica” del black metal”.

Con el tiempo, los artefactos de la tienda Helvete se han convertido en objetos museográficos para los seguidores del black metal, como una nostalgia de relatar su inquietante historia. En el recorrido a la ciudad de Oslo, se pudo visitar la tienda y el sótano de la tienda, reabierta y renombrada como Neseblod Records en 2012, con otros propietarios. En su interior se pueden encontrar camisetas, posters, discos, escritos, objetos, fotos, vinilos, casetes, fanzines, y un cúmulo de artefactos originales que los músicos de la escena noruega utilizaban y producían a inicios de los 90 (tal como muestra la Imagen 5).

Además, es interesante visitar el sótano de la tienda, donde se pudo notar la atmósfera oscura del lugar que rodeaba a los músicos Mayhem, Burzum, Darkthrone, y también puede encontrar en sus paredes algunos vestigios de la banda Mayhem, y lo que fue una cultura musical expandida en el *underground*. Varios fanáticos de todo el mundo la han visitado y dejan sus dedicatorias en un libro que reposa en el sótano y, según cuentan sus propietarios, han viajado a Noruega para frecuentar la tienda y aproximarse a la atmósfera oscura del black metal.

Los apuntes sobre el surgimiento del black metal noruego permiten contextualizar que la simbólica y el espacio han sido ejes de construcción e identificación en la escena musical del metal extremo. Las aproximaciones al concepto de escena por parte de Kahn-Harris (2000) y Skadiang (2017), contribuyen a situar una colectividad musical que surge en regiones descentralizadas y se concentra en Oslo, y también a delimitar las prácticas de resistencia y rechazo del black metal. Sobre todo, es interesante observar que la escena además se legitima como una comunidad imaginada (Lucas *et al.*, 2011), es decir, idealizada y alienada por una ideología opuesta a la religión, la modernidad, al consumo, y a su mismo entorno social, donde las jerarquías entre el líder Euronymous y sus adeptos conformarían el *Inner Circle*, al que solo unos entendidos y fieles estarían dispuestos a entrar a participar y desembocar en la violencia.

Por último, se debe apuntar el carácter global del metal extremo, a fines de los 80, que tuvo repercusión crucial en la configuración del black metal. Si bien, músicas globalizadas como el thrash metal o el primer black metal de los 80, fueron piezas claves en su reacción irreverente, el sonido que preparaban sus productores en nada se parecía a la inclinación por lo zombie o la guturalidad del death metal, al contrario, sus gruñidos no provenían de edificios o fábricas, más bien se apropiaron del metal extremo para resignificarlo como un sonido glocal venido de las entrañas del frío y la naturaleza.

Por lo tanto, el aislamiento geográfico mucho tuvo que ver en la producción de su sonido destructivo.

2.1.2. Religiosidad y paisajismo en el black metal.

A partir de la exposición y delimitación de la escena del black metal, el planteamiento de la geocorporalidad del presente acápite permitirá desprender el enfoque de la investigación a dos campos de análisis, en los acápites posteriores; así, el primero se concentrará en reflexionar rasgos del esquema corporal satánico, mientras que, el segundo, comprenderá el esquema corporal pagano y paisajístico, respectivamente, en Bathory e Immortal.

Para tratar los aspectos satánicos y paganos, propongo articular geografía y cuerpo, es decir, la geocorporalidad, noción he referido en una parte del marco teórico (aportes sobre el cuerpo, corporalidad y geocorporalidad”, y que no se ha adscrito en los estudios (culturalistas, sociológicos o musicales) del cuerpo en el metal extremo, pero que puede ofrecer nuevas reflexiones, sobre todo, cuando se lo vincula a un paisaje.

La geocorporalidad radica en la espacialidad y es un indicador para situar la localidad nórdica, puesto que, en el vínculo del cuerpo a la geografía, posiblemente, se reactiven narrativas folklóricas, culturales y tradiciones. En gran medida, como sostiene Csordas, la espacialidad es un acto de *situación* más que de *posición* donde, no solo habita un sujeto, sino que habita el mundo con el cuerpo:

La postura como signo de integridad corporal va mano a mano con la orientación existencial hacia el mundo. [...] Es más preciso decir que somos cuerpos *hacia* el mundo [...] su espacialidad no es de posición sino de situación. Por esto es un avance decir que nosotros habitamos el mundo, en el sentido de que activamente levantamos residencia y la hacemos nuestra (Csordas, 2015, pp.20-21).

De modo que, la geocorporalidad permitirá entrar en análisis e interpelaciones sobre: ¿Qué nivel de significación adquiere la geografía para los músicos de black metal? O también: ¿cómo se institucionalizan símbolos religiosos y paganos en la unificación del cuerpo con la geografía? A simple vista, el black metal parece haber estado reducido a sus polémicas y a la mirada estigmatizadora, y que su sonoridad es violentamente cruda e hiriente, misantrópica, sin embargo, su alcance mundial en el *underground* es notable y merece una revisión.

2.1.2.1. Introducción a la geografía nórdica: lo espiritual en el paisaje.

Durante los viajes primaverales por localidades noruegas de Ski, Oslo, Kolbotn, Posgrunn, Skien, Bergen, en 2017, se pudo ambientar una mirada cosmogónica sobre la geografía nórdica, donde al adentrarse en los exuberantes y desoladores paisajes, por los cuales son reconocidos internacionalmente. Mientras se viajaba en tren o en bus, fue común encontrar en lagos y fiordos, coloridas casas, exclusivamente hechas de madera. La geografía nórdica se muestra a momentos, abrupta y deslumbrante, con montañas superpobladas de enormes pinos, que dominan el paisaje. La fijación en la naturaleza, que se encontró en el black metal, de algún modo, se conecta con los orígenes del investigador, puesto que proviene de una localidad andina de la serranía ecuatoriana, llamada Aláquez (Ecuador), ubicada cerca del volcán Cotopaxi (uno de los nevados más grandes y potencialmente peligrosos para el país en sus erupciones), región poblada de montañas. Este paralelismo espacial, ha marcado mucho que la investigación se incline por indagar la geografía y la música, pese a que las regiones climáticamente son diferentes; ya que en la geografía andina no tiene nieve, menos otoño, lo que, si pasa, en cambio, con la geografía nórdica.

Si bien, el black metal ha producido una música siniestra y destructiva –y sin dejar de tener la etiqueta industrial y electrónica (en cuanto a su instrumentación), y las influencias de otros subestilos y de ser una tendencia urbana– se debe anotar que su sonoridad parece reflejar la nostalgia, el aislamiento y la frialdad que guardan sus paisajes, como si sus composiciones mantuvieran fidelidad con el silencio y el misticismo de sus bosques, que desembocan sentimientos sublimes.

El sonido estridente y claustrofóbico del black metal podría parecer borroso e inentendible, por sus gruñidos y *riffs* escalofriantes, de hecho, así lo catalogaban los detractores en sus orígenes. Y estos juicios sucedían porque el oído social aún no era capaz de asimilar que el black metal ha mantenido un pacto permanente con la naturaleza. Si uno se fija en el paisaje invernal nórdico es completamente agresivo y violento, los árboles están sin hojas, cubiertos de nieve.

Al situarse en la soledad de sus bosques, y aun cuando la calma sea una de las garantías de transitar por el paisaje nórdico, se sintió la fuerza primitiva que la misma naturaleza guarda, ¿acaso una violencia irracional?, a nombre de la belleza que deslumbra la mirada y activa sentidos, como el auditivo u olfativo. No en vano, por citar un ejemplo, la banda Mayhem ensayaba en las localidades rurales de Ski y Krasktd, en casas de madera que estaban junto a bosques; sus músicos creaban la música más violenta en

espacios alejados de la ciudad. La ambientación oscura de la música se producía en medio de la naturaleza, expresando, así, la misantropía y el rechazo a las muchedumbres de la urbe.

En un vídeo de los archivos de la banda, subido al canal youtube (que no tiene registrado autor), denominado *Mayhem Rehearsal with Dead* (1988), se puede ver al desaparecido vocalista que aparece junto a una de las casas de campo, donde ensayaba la banda; rodeada de naturaleza. En el vídeo se observa que el músico ingresa a la habitación del lugar y, en medio del claroscuro, la banda comienza a ensayar¹⁶⁶. Otro ejemplo de ello, se puede encontrar en el documental *Until The Light Take Us* (2009), Fenriz de Darkthrone aparece en imágenes caminando en medio de un paisaje invernal (minuto 20:29)¹⁶⁷. El baterista además en reiteradas ocasiones aparece en otros vídeos o fotografías haciendo excursiones a montañas y bosques, dando la sensación de una conducta primitiva, muy alejada a las ritualidades urbanas.

¿Acaso los bosques esconden fuerzas primitivas y secretos ocultos? Para el black metal ha sido un desafío adentrarse en el bosque porque le ha permitido teatralizar y promocionar su imagen. La mayoría de músicos de la escena de los 90 provenían de pueblos y esto indica que mantenían arraigo con el tradicional formato de vida noruego. Se dijo, anteriormente, que cuando Noruega repartió la riqueza económica petrolera a los pueblos, lo hizo con la finalidad de que se construyan más casas de madera y de esta manera reforzaba lo tradicional. La vida rural es fundamental para adentrarse en la idiosincrasia nórdica, puesto que explica, en gran medida, la adquisición que hacen los noruegos de cabañas en las montañas.



Imagen 6. Paisaje invernal, primavera de 2017, Hollmenkollen, Noruega.

(Foto: Freddy Ayala Plazarte)

¹⁶⁶ En este enlace se puede encontrar el vídeo de la explicación:

<https://www.youtube.com/watch?v=Hv0TJupEgyo>

¹⁶⁷ En este enlace se puede encontrar el documental: <https://www.youtube.com/watch?v=3koyK46MsUc>

Por otro lado, se puede acotar que a momentos resultaba intimidante y deslumbrante estar en medio de los bosques que se encontró en Oslo, como el caso de Hollmenkollen (Imagen 6) o el Ekeberg, donde el viento golpea con vehemencia el cuerpo y hace ruidos funestos, entre la madera y las ramas. Estar en medio de un bosque es una experiencia muy cercana a lo que es el black metal, la sustancia de lo oculto proviene de las entrañas de la naturaleza, ahí se desnudan los sentidos y hay un despojamiento de las lógicas urbanas, donde prevalecen sistemas de vida ligados al disciplinamiento, el orden, el entretenimiento, la civilidad. El retorno al paisaje es la metáfora de lo anti-moderno, un nexo con lo arcaico, y pone en competencia la sobrevivencia, el desconocimiento del entorno.

El black metal, de algún modo, combate la vida moderna de las urbes y, si recurre a la naturaleza, es porque rechaza la racionalidad, glorifica un universo primitivo y cosmogónico; y, en el aislamiento, reactiva parte del pensamiento arcaico. Antiguamente, se creía que, para llegar al conocimiento iluminado, los iniciados en los conocimientos herméticos debían entrar en una caverna o estar en medio de un bosque, o ya sea en un lugar desértico recibirían la iluminación, tal como sucedía con San Juan Bautista en el relato bíblico. O también en libros como el *Kybalion*, donde se insiste en la iluminación como contraste de la oscuridad; asimismo, Jonathan Black en *La Historia Secreta del Mundo* (2019), de igual manera menciona el conocimiento de los iniciados que buscaban en la oscuridad la iluminación. Otro autor que merece citarse es Henry David Thoreau, en *Un Paseo Invernal* (2015) matiza sus caminatas solitarias en medio de un bosque, recuperando el pensamiento salvaje, y admitiendo que los pensamientos que surgen en la naturaleza son superiores a los de la ciudad. Si se abstraen estas ideas de la superioridad de la naturaleza frente a la racionalidad, entonces, se puede interconectar con los principios del black metal y que, por ello, promociona ideas de supremacía, fuerza, sustentándose en la naturaleza.

Por otro lado, es indudable que la idealización del paisaje en el black metal mantenga correspondencia con los presupuestos románticos alemanes, a inicios del siglo XIX, en cuanto a la importancia del territorio y la búsqueda de Dios en la naturaleza. De acuerdo a lo que apunta Fernández Spina (2017), las bases del romanticismo se pueden encontrar en tres obras fundamentales como *El romanticismo* (1981) de Hugh Honour, *La rebelión romántica* (1990) de Kenneth Clark, y *La revolución romántica* (1992) de Alfredo de Paz. Las tesis de estas obras comprenden aspectos como la contemplación y el panteísmo, la recuperación de un pasado medieval nacionalista, el cambio de

perspectiva del clasicismo al romanticismo, por parte artistas de este siglo, dado que el método creativo se trasladó a la naturaleza, y tuvo dimensiones espirituales. Así también: “El espíritu romántico se contraponía a los ideales que propagaba la Ilustración del siglo XVIII, y que a través del enciclopedismo francés pretendía ‘universalizar’ modelos del sujeto culto, ilustrado, referente de la racionalidad y lo civilizado” (Ayala Plazarte, 2019, p.89).

El paisaje romántico alemán, ciertamente, se inclinaría por la religiosidad y la naturaleza, porque eso suponía una rebelión a los ideales canónicos, renacentistas y clasicistas de la belleza (académica). El mundo irracional y onírico, la fantasía y lo decadente, la melancolía, la monstruosidad, surgirían como indicadores de una rebelión espiritualista con el arte, es decir, una conciencia opositora (Löwy & Sayre, 2008). En este sentido, Yepes Hita (2014), apunta que el romanticismo alemán es una epopeya del inconsciente, la cual podría entenderse como un estado del alma, la búsqueda de una edad heroica del pasado, y la perspectiva filosófica de contemplar el espacio sublime de la naturaleza, además:

[...] produjo el desplazamiento de la razón sustituyéndola por los sentimientos [...] Fue en la naturaleza donde la melancolía y las inquietudes hallaron su lugar. Para entender el cambio de ideales del romanticismo alemán hemos de retroceder un poco y hacer mención al *Sturm und Drang*. Es evidente que los precedentes del romanticismo se encontraban en el panorama de la Ilustración y de la literatura, y si nos fijamos con atención el panorama de los primeros románticos estaba asociado con los críticos August y Friedrich Schlegel y Goethe (Fernández Spina, 2017, p.8).

De cualquier manera, la búsqueda de la espiritualidad y el ocultismo en el romanticismo alemán (o también conocido como neopaganismo, según como se hará referencias en el acápite sobre el “paganismo”), sirven para establecer una conciencia opositora, frente a la Ilustración y la racionalidad; un periodo donde las ideologías seculares ganaron poder sobre las tradiciones religiosas, haciendo que la institucionalidad cristiana pierda fuerza. La pérdida de protagonismo institucional de la iglesia, a la larga, comenzaría a despertar un interés intelectual por la mitología pre-cristiana europea, a pesar del orden social impuesto en la Ilustración. Se puede decir que hubo vacíos en torno a cuestiones vinculadas a lo mágico y lo místico, el mismo Goya pintaría monstruos para responder al «sueño de la razón». La réplica a las pretensiones civilizatorias provino del movimiento Romántico: “German Romanticism -from the late eighteenth to early

nineteenth century- is of particular importance for the development of neopaganism [...]” (Granholm, 2011, p.520)¹⁶⁸.

De acuerdo a este autor, los románticos, a diferencia de la Ilustración, volvieron su mirada al individuo y lo particular, lo antiguo y lo nativo cobraron vigencia, y empezaría una nueva exploración de la naturaleza. El culto romántico a la naturaleza destituía la idea animista, que propagó la iglesia, optando por una divinización y empoderamiento del espacio, en ella estaba la vida, el origen y el espíritu contrario a la abrumadora racionalidad. Así, las raíces precristianas de diversas tradiciones y culturas comenzaron a reactivarse, en Alemania, por ejemplo, se conjugaría con preceptos como la historia nacional, la ancestralidad y racialidad. Lo cual, calaría en las portentosas ideas del filósofo y teólogo Johann Gottfried Herder (1744-1803), bajo la noción de unificar al pueblo: “the idea of a folk-spirit, a *Volksgeist*, which unified all the members of a particular folk throughout the ages [...]” (Granholm, 2011, p.521)¹⁶⁹.

A partir de lo expuesto, se puede entender que la importancia filosófica, naturalista, religiosa, por el paisaje, en la época del romanticismo alemán, radicaría en un cambio de mentalidad, a nombre de encontrar la espiritualidad en el espacio salvaje. La trascendencia del paisaje como recurso para matizar la melancolía en el espacio, y para experimentar lo sublime, por ejemplo, se encuentra en la obra de Caspar Friedrich (1774 – 1840), uno de los pintores alemanes que con mayor acierto captó la filosofía romántica, y la trasladaría al ámbito pictórico. En obras como *La cruz en las montañas* (1812), *Cazador en el bosque* (1814), *El caminante sobre el mar* (1818), *El árbol solitario* (1822), se puede encontrar la dimensión panteísta y unificadora entre el ser y la naturaleza, la búsqueda de Dios a campo abierto, la conexión sensitiva con el paisaje, así como la valorización de la geografía del norte alemán.

No es de extrañar que la añoranza naturalista por el pasado en la época romántica alemana, de igual manera, haya tenido conexiones con el entorno nórdico, mucho antes que el black metal. Es el caso del emblemático pintor noruego Theodor Kittelsen (1857 -1914), uno de los que logró, en sus dibujos y pictóricamente, mostrar el espíritu rural, folklórico, y paisajista de la cultura nórdica. Kittelsen destacó por diversas perspectivas espirituales, representadas en paisajes, bosques, cabañas, montañas rocosas, lagos,

¹⁶⁸ Traducción: “El Romanticismo Alemán —desde finales del siglo XVIII hasta principios del XIX— es de particular importancia para el desarrollo del neopaganismo [...]”.

¹⁶⁹ Traducción: “La idea de un espíritu popular, un *Volksgeist*, que unificó a todos los miembros de un pueblo en particular a lo largo de los siglos [...]”.

trolls, e ilustraciones de cuentos populares de hadas (como el caso de *Norske Folkeeventyr*, solicitado por escritores de su época como Peter Christen Asbjørnsen y Jørgen Moe).

Una de las características que marcan la creatividad de Kittelsen, sin duda, tiene que ver con el hábitat, en cuanto a su relación directa con la naturaleza; siendo Lauvli, pequeña localidad noruega (rodeada de lagos y paisajes), una de sus residencias, donde consiguió el mayor período de productividad y ambientó algunas de sus obras. No se puede determinar con exactitud si la obra de Kittelsen ha influido directamente en la perspectiva paisajística del black metal –aunque su legado en la historia cultural noruega es destacable– lo que, en cambio, sí se puede remarcar es que su pintura, en el campo artístico moderno, fue una de las pioneras en la representación del paisaje, y esto, en el apogeo del pensamiento ilustrado, que dominaba a Europa.

Conviene, por ello, decir que en la obra de Kittelsen, por una parte, se pueden identificar rasgos melancólicos y sublimes de la naturaleza, similares al espíritu romántico alemán y, por otra parte, también se puede identificar algunas referencias que en la escena del black metal fueron ambientadas o referidas. Por ejemplo, la captación de criaturas sobrenaturales en una Noruega, por demás, menos poblada que otras regiones europeas, en el siglo XVIII, se refleja en obras como *Espeluznante, repelente, crujiente, animado* (1900), *Trol del bosque* (1906), *El Trol se pregunta cuán viejo es* (1911). Las visiones monstruosas y mágicas de lo sobrenatural dan cuenta de que los silenciosos y aislados paisajes nórdicos, efectivamente, se oponen a la racionalidad y al sistema de vida civilizado. A su vez, en cuadros como *Fra Lofoten* (1891), *Hun Soper Hver Krok* (1900), *Pájaro Carpintero* (1912), expresan la profundidad y escasa intervención humana en la naturaleza. En Kittelsen, además, se puede identificar la preocupación por la oscuridad de la geografía nórdica, así como la muerte, y la angustia de los campesinos en los bosques, en obras como *Pesta I Trappen* (1900), *Musstad* (1900), *Me, me, me, me they will lead far away from the country* (1900).

Uno de los aspectos que marca ciertos paralelismos entre el black metal y la obra de Kittelsen es el carácter territorial –en relación al arraigo a la geografía nórdica– y la reivindicación del nacionalismo, idealizado a partir de una naturaleza monstruosa y romántica. En este sentido, Burzum, una de las bandas más representativas de la escena del black metal noruego, tomaría especial atención al pintor y utilizaría sus obras, en algunas de sus portadas musicales, como *Op under Fjeldet toner en Lur* (1900), en el

álbum *Filosofem* (1996), *Fattigmannen* (1894-95), en el álbum *Hvis Lyset Tar Oss* (1994).

No lejos de la perspectiva melancólica del pintor, la banda de black metal y folk metal, Borknagar, en su primer álbum *Borknagar* (1995), ubicaba en su portada la fotografía de una vieja casa de madera que parecía desaparecer en medio de un paisaje nebuloso. La banda de black metal, folk metal, y metal avant-garde, Ulver, de igual manera, en su álbum, *Bergtatt* (1995), presenta el fragmento de una montaña atravesada de un bosque, la cual alude, como sucede en la canción “Bergtatt - Ind I Fjeldkamrene”, a un relato nórdico –y que en gran parte de Europa fue popular en el siglo XVII, tal como hicieron Charles Perrault, en 1697, y los hermanos Grimm con el relato “Caperucita Roja”, en 1812– sobre una niña que se interna en la fría naturaleza y percibe extrañas presencias en medio de él, hasta que en la confusión nocturna se pierde sin retorno.

Las referencias expuestas permiten contextualizar las bases filosóficas y pictóricas, sobre el paisaje y que, de cierta manera, se pueden relacionar con la perspectiva geográfica del black metal. De ahí que resulta interesante precisar que la mentalidad romántica alemana de fines del siglo XVIII, parece haberse reactivado en la política visual de las bandas de black metal que han optado por la representación de la naturaleza, al experimentar con aspectos mágicos, monstruosos, o el ocultismo. El traslado de la mirada urbana al paisaje, cultural y literariamente, se caracterizaría por un folklore de fantasía y misterio, como si la naturaleza guardara los enigmas y misticismos espirituales y divinos, que la razón moderna intentó arrebatar, en el afán de masificar la industrialización y el materialismo.

La mirada profunda y romántica del black metal a la naturaleza es interesante, en la medida que sus productores logran crear atmósferas musicales añorando e idealizando su antiguo territorio. Es como si el black metal mantuviera solidaridad con la historicidad y el hábitat rural, basado en la construcción de madera, el aislamiento poblacional, que produce visiones fantásticas y monstruosas; y también, como si regenerara una conciencia geográfica en concordancia con las políticas estatales de conservación que han manejado organizaciones internas. Es el caso del archivo de fotografías denominado *Tilbakeblikk*, proyecto comandado por el Instituto de los Bosques y Paisajes de Noruega y el Norsk Folkemuseum, instituciones que se han dedicado a recopilar imágenes de la Noruega de fines del siglo XIX, hasta la actualidad, con la finalidad de diagnosticar los cambios que ha experimentado el país, a nivel rural y urbano, en unos casos se han dado pocas variaciones.

Para finalizar, se debe admitir que en la experiencia etnográfica por los fríos bosques nórdicos –y pese a que era primavera, me el investigador se encontró aun con la nieve, cubriendo parte de los paisajes– se experimentó diversas sensaciones corporales, como el temor que se sintió al momento de adentrarse en la naturaleza, que parecía no haber sido tocada o atravesada. Una mezcla de vértigo, curiosidad y misterio se encontró en el aislamiento geográfico, engañoso silencio que comulgaba con la cruda sonoridad del black metal.

El investigador está convencido que, más allá de la adaptación global de los subestilos predecesores del metal extremo, gran parte de la identidad musical del black metal proviene de su inquietante naturaleza. La experiencia geográfica en los bosques y la contemplación del paisaje noruego lo condujo a buscar el lado oscuro de la naturaleza humana, como si la perfección agreste de la naturaleza guardara aspectos primitivos y salvajes de la conducta humana.

2.1.3. Lo demoniaco, lo satánico y lo pagano en el black metal.

A partir de 1990, la escena del black metal noruego experimentó algunas transformaciones y adaptaciones en cuanto a los esquemas corporales, en parte, como resultado de los modelos extremos que se globalizaron con el desarrollo de los subestilos del heavy metal. Puede decirse que esta apropiación global se fusionó con su visión localista, y de este modo, personalizó en el cuerpo símbolos profanos, bélicos, gestualidades, maquillaje facial, sobre todo, teatralizó una espiritualidad mundana, esotérica y romántica. La finalidad era, indudablemente, fusionar la violenta sonoridad con un sentimiento nativo, donde el cuerpo se convirtió en el agente para producir formas sincréticas (Kahn-Harris, 2000).

Aquí, por supuesto, participaría la identidad urbana, adquirida, y sincrética del metal global, y que selectivamente se inclinó a la añoranza por lo antiguo. Esta transformación corporal alteró, no solo la forma de representarse, frente a otros subestilos del metal, sino la percepción cultural en su entorno, como resultado del sincretismo cultural, que se ha alterado por los flujos, las dinámicas, las migraciones y los intercambios de las personas. Por ello: la “coparticipación de formas culturales provenientes de diversa índole que permanecen en convivencia, mejor, le llamaremos sincretismo [...] como la concentración de dos o más funciones de diferente procedencia, vigorosamente entremezcladas en una sola forma, produciendo en razón a su convivencia, un eminente resultado” (Villalobos-Herrera, 2016, p.403).

La glocalización que se indagará en el black metal, de este modo, permitirá problematizar la música y la coexistencia entre lo moderno y lo antiguo; una contradicción permanente que, como punto de fuga, le ha conducido a idealizar su pasado; a su vez, demostrando que, en este campo sincrético, es posible construir una comunidad imaginada (Lucas *et al.*, 2011). Resultaría extensivo indagar en todos los registros geocorporales que ha utilizado el black metal y, como se ha dicho anteriormente, se trata de una contracultura, multidireccional, que dispone de diversas narrativas ideológicas, filosóficas, políticas y esotéricas.

2.1.3.1. Antecedentes sobre el satanismo.

Antes de abordar el satanismo en el black metal noruego, es pertinente hacer algunos apuntes históricos y contemporáneos, sobre la figura de Satanás en la cultura occidental y en la música popular urbana. De acuerdo al investigador Robert Muchembled, en su libro *Historia del diablo Siglos XII-XX* (2016), explica que la figura de Satanás, históricamente, atravesó diversas personificaciones, y que se insertó, desde la Edad Media, en la trama europea del siglo XII. El demonio era considerado el separador, adversario, maligno, en el Nuevo Testamento, adquiriendo, así, diversas nominaciones como Lucifer, Baphomet, Belial, Luzbel, Ángel Caído, Belcebú. Satanás, equivalente a Satán, es la denominación hebrea del Diablo (Becker, 2008). Así, para la iglesia era la encarnación en lo que respecta a la invención infernal, con el fin de resolver el problema del “mal” en la naturaleza humana:

[...] la Edad Media es la primavera de la modernidad, pues se experimenta nuevas concepciones de la iglesia y del Estado, de donde surgen formas inéditas de control social de las poblaciones. [...] ¹⁷⁰ Los propios teólogos experimentan grandes dificultades para unificar el satanismo, entre las lecciones del Antiguo o del Nuevo Testamento y los múltiples legados orientales sobre el mismo tema. Con la construcción de un sistema teológico capaz de oponerse al de los paganos, gnósticos o los maniqueos, los Padres de la iglesia iban a dar un sentido coherente a las diversas tradiciones diabólicas [...] (Muchembled, 2016, pp.20-21).

Jonathan Black, en *La Historia secreta del mundo*, por su parte, anota que, en el universo mítico de la tradición cristiana del génesis bíblico, Satanás encarna la serpiente, que lleva el nombre de Lucifer (“portador de luz”), porque es el que despierta

¹⁷⁰ A esto, se debe agregar que “[...] el diablo impulsa a Europa hacia delante porque él es la cara oculta de una dinámica prodigiosa destinada a conjugar los sueños imperiales heredados de la Roma antigua y el cristianismo vigoroso, definido por el Concilio de Letrán (IV) en 1215 [...] La función de Cristo en el trascurso de esta lucha que sólo concluirá con el fin de los tiempos es la de ser el liberador potencial de la humanidad frente a Satanás, su adversario por excelencia” (Muchembled, 2016, pp.20-21).

los instintos y deseos carnales del pecado. Sin embargo, considera que, mientras muchos han creído que Satanás y Lucifer son uno solo, es decir, el diablo, la intención bíblica ha sido distinta: “Hemos visto que Satanás, el Señor de las Tinieblas, el agente del materialismo, se identifica, con el planeta Saturno de la mitología grecorromana. Lucifer, la serpiente, el provocador que aviva el deseo animal en la humanidad” (Black, 2007, p.85).

Si bien, la figura de Satanás era un asunto teológico, al punto de que a fines del siglo XV la preocupación erudita hablaba de una demonología. En el Concilio de Letrán (1215), por ejemplo, la discusión doctrinal de monjes y frailes se encaminaba a los ángeles (buenos o malos), criaturas espirituales, o ya sea las prácticas populares, como la magia y la brujería, que consideraban parte de las supersticiones del pueblo. De alguna manera, la iglesia infundaba un temor poblacional por lo sobrenatural, lo cual se tradujo a una figura humana con rasgos antropomorfos, agresiva, anormal, malvada.

El demonio, por consiguiente, en el sistema medievalista, era una entidad sobrenatural y exterior al cuerpo, puesto que las creencias tenían carga esotérica. Por ejemplo, las animalescas y antropomorfas imágenes del Bosco que, en sus cuadros, relata a criaturas mundanas en actos obscenos y de placer, como herencia del esoterismo medieval. Antes de que Satanás adquiriera la imagen más reconocida con los cuernos, se pensaba que provenía de abismos sobrenaturales, surgidos del mal, y estaba encarnado en moscas, sapos, ratas, lechuzas, cerdos, perros, lobos, o en la misma podredumbre.

Eugene Thacker (2010), por su lado, asevera que la figura del demonio en la cultura occidental puede ser abordada desde un marco antropológico, como metáfora de la naturaleza, y también en la relación entre lo humano y lo no humano. De tal manera, se debe también apuntar que la figura del demonio personificada como el Satanás, si se quiere, el diablo bíblico, en el Antiguo Testamento, representó el adversario de todo orden moral y colectivo. Por definición:

[The] history of translation and terminology, as the term satan or ha-satan passes from the Hebrew Bible (where it designates an angelic divinity that tests one's faith) to the Koine Greek of the Septuagint, to the Latin Vulgate of the Old Testament, before its appearance in the Gospels, where the figure of Satan is often depicted as a malefic figure poised against the monotheistic God, rather than against humanity per se (Thacker, 2010, p.180)¹⁷¹.

¹⁷¹ Traducción: “[La] historia de la traducción y la terminología, a medida que el término satanás o hasatán pasa de la Biblia hebrea (donde designa una divinidad angelical que pone a prueba la fe de uno) al griego koiné de la Septuaginta, al latín Vulgate del Antiguo Testamento, antes de su aparición en los Evangelios, donde la figura de Satanás a menudo se representa como una figura maléfica contra el Dios monoteísta, en lugar de contra la humanidad per se”.

El adversario del sistema eclesiástico, estratégicamente, sirvió para que la religión defina su autoridad política y postura teológica, marginando prácticas de brujería o esoterismo; el sistema de creencias impuso una imagen cristiana relegando a Satanás, como la figura hereje que amenazaba el dogmatismo. En la época medieval y renacentista lo diabólico equivaldría a lo negro y malo, y a lo opuesto, por ello: “Opposition defines the demonic as much as the divine; it is the “War in Heaven” described so vividly in Revelations, and dramatized in Milton’s *Paradise Lost*” (Thacker, 2010, p.181)¹⁷². La obra *Paradise Lost*, publicada en 1667, es una de las referencias literarias más notable que expresa el deseo de venganza de Satanás con Dios, a partir de la vulneración moral del pecado.

Si el diablo era el antagonista en la historia del pensamiento cristiano, con el tiempo, despertaría la admiración e inspiración en diversos momentos. Thacker (2010) y Muchembled (2016), por ejemplo, coinciden en decir que, a partir de la época romántica, inicios del siglo XIX, se muestra a un satán moderno, alimentado por la literatura gótica, la pintura, la música clásica, y otras formas de rebeldía e individualismo, en las que se fue personificando.

De hecho, Satanás ya no es la criatura sobrenatural, y se distancia de las visiones medievales y renacentistas, una muestra de ello está en la obra del poeta Charles Baudelaire en su obra *Las Flores del Mal*, publicada en 1857, en la cual existen poemas como “Las letanías de Satán”, donde su autor realiza alusiones a lo demoníaco con la finalidad de criticar el puritanismo de la hipocresía y burguesía francesa. En resumen, Satanás pasa de una trama bíblica a convertirse en una figura para atacar al poder oficial y para expresar sentimientos marginales, que no caben en el orden moral, y también en el personaje de la reivindicación de ciertas minorías que no participan en las religiones oficiales.

En este sentido, el Satanismo puede considerarse como ápice de la rebelión en las ideologías modernas, si se quiere, un modelo cultural para entender conductas reaccionarias al puritanismo y al conservadurismo. En la línea reflexiva del satanismo moderno, Asbjørn Dyrendal, investigador en el Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Oslo, considera que, contemporáneamente, es un eje de las identidades sociales en la cultura popular, puesto que requiere una escena o varias para

¹⁷² Traducción: “La oposición define lo demoníaco tanto como lo divino; es la “Guerra en el cielo” descrita tan vívidamente en las Revelaciones y dramatizada en el *Paraíso Perdido* de Milton”.

que se lo consuma, a esto lo denomina: *Satanic Socialization* (Dyreland, 2008). Y, esto, si se toma en cuenta que lo satánico comenzó mucho antes del satanismo, ya que las narrativas artísticas, literarias, teatrales, expandieron el discurso del satanismo.

Así, gran parte de ideas y relatos sobre Satanás, así como los modelos del satanismo no pertenecen a su discurso, de hecho, han sido fuentes externas las que han construido y moldeado su figura: “but although Christian demonology has played an important role as inspiration, it has rarely functioned as a direct model” (Dyreland, 2008, p.69)¹⁷³. A más de lo expuesto, este autor apunta que el Satanismo contemporáneo está dividido en tres categorías que, relativamente, se interrelacionan entre sí. El primero corresponde a “reactive, paradigmatically conform”, apodado por el historiador alemán de las religiones Joachim Schmidt (1992), el segundo y tercero como el “rationalist and esoteric Satanism”, propuesto por el historiador danés de la religión Jesper Petersen” (Dyreland, 2008, p.74)¹⁷⁴.

Estos apuntes, de cierta manera, permiten observar la transformación de la imagen satánica en un modelo de consumo, en la cultura popular. Un hecho que no pasaría desapercibido cuando se ha tratado la socialización satánica en la música. En este contexto, cabe interpelarse: ¿en qué momento se vincula, lo satánico o diabólico, con la música, particularmente, el rock y el metal? Desde el orden de los mitos y las leyendas populares, en efecto, se ha creído que la música ha servido para reducir los impulsos salvajes y violentos del ser humano; sea por el hipnotismo que producen sus acordes, en muchos casos, las bestias caían redimidas, en letargo, y en sueño profundo. Esta sublimación sonora en los sentidos, de algún modo, hacía imposible considerar que estaba hecha por hombres, o por alguna creación humana y, más bien, en el pensamiento religioso, se llegó a pensar que había fuerzas extraterrenales, profanas, demoníacas, que la impulsaban. Por citar referencias, se tiene que:

[...] aparece en la mitología griega en forma del dios Pan, inventor de la flauta, un instrumento que la Iglesia consideraba perteneciente a “la pompa del Diablo”. También era flautista el sátiro Marsias, despellejado tras perder un duelo musical con el dios Apolo. [...] hasta la Edad Media, nos encontramos con los juglares, a quienes se les llamaba los “ministros de Satanás” o los “gaiateros del Diablo”. Estaban proscritos por la Iglesia, porque, supuestamente, «inculcaban el vicio en el espíritu a través de los oídos y los ojos». En el siglo XIX destaca la figura de Niccoló Paganini, de quien se dice que había vendido su alma al Diablo a cambio de su sobrenatural

¹⁷³ Traducción: “pero, aunque la demonología cristiana ha jugado un papel importante como inspiración, rara vez ha funcionado como un modelo directo”.

¹⁷⁴ Traducción: “reactivo, conforme paradigmáticamente”, apodado por el historiador alemán de las religiones Joachim Schmidt (1992), el segundo y tercero como el “Satanismo racionalista y esotérico”, propuesto por el historiador danés de la religión Jesper Petersen”.

talento con el violín. [...] Otros muchos compositores clásicos han tratado temas diabólicos en su música. Podemos destacar, entre otras, la “Oda fúnebre masónica” de Mozart [...] “El anillo de los nibelungos” de Wagner [...] (Prieto, 2015, pp.11-12).

Las relaciones entre la mitología o la música clásica, con lo demoníaco, constituyen un apéndice al momento de entender que no se trata de un tema exclusivo del black metal, sino que más bien fue adquiriendo nuevas significaciones en distintas épocas (Thacker, 2010). Por consiguiente, en el siglo XX, el consumo satánico tuvo que enfrentarse a la mirada social, la cultura popular no dejó de lado al adversario del pensamiento religioso y más bien los excesos y la parafernalia de algunos artistas representaría el lado mundano del ser humano: ahí Satanás mantendría vigencia.

El black metal es el subestilo que hace mayor tributo, no obstante, se pueden encontrar referencias, por ejemplo, en el contexto hedonista y multireligioso de los años 60 y 70, en la excesiva recurrencia a imágenes maléficas, en la música popular y en la cinematografía terrorífica –considerando además los mitos, la música clásica, la literatura romántica y oral hacían referencias a lo demoníaco– contribuyeron a fortalecer una moderna imagen satánica, transgresora. Y, sobre todo, el desarrollo del heavy metal, fue un punto de partida para una reinención del mal en la música extrema, lo cual condujo a intensas polémicas y a que el metal, en general, se considere como la música del diablo, independientemente de si todas las bandas extremas tienen ideología satánica. Entonces, cabe preguntarse si acaso: ¿la satanización cultural es exclusiva del *underground*?

La música popular urbana que estuvo liderada por jóvenes de bajos recursos económicos, y los impulsos corporales que producían sus composiciones configuraron un espacio óptimo de festividad y liberación de pulsiones. Un repositorio para recrear el deseo, el placer, la seducción, el espectáculo que se trasladaba, curiosamente, a los bares y clubes. El blues y el jazz “glorificaba el alcohol, el sexo y el juego” (Prieto, 2015, p.12), los jóvenes se contagiaban de una euforia colectiva, donde la vida nocturna, lógicamente, amenazaba a la mirada tradicional de celebrar la música en espacios más solemnes. Desde este punto de vista, se debe apuntar que:

Durante la primera mitad del siglo XX, el jazz fue considerado peligroso debido a su supuesto potencial para liberar las pasiones animales, sobre todo entre la incauta población blanca. Escritores teosóficos preocupados por el significado oculto de la música llegaron hasta el extremo de afirmar que la fuerza que estaba llevando el jazz a los clubes nocturnos no podía ser otra que la misma que permite al mal obrar sobre la Tierra (Moynihan & Soderlind, 2013, p.3).

A partir de la cita, se puede reflexionar que no resulta extraño suponer que, si la música liberaba aspectos libidinales, se la haya vinculado con la metáfora animal y salvaje de lo demoníaco. Así, la relación del alcohol, el sexo, y el juego, reforzó la omnisciencia del diablo en el significado oscuro, incitador y ocultista de la música, tal como sucedía con sectores religiosos que iniciaron campañas de erradicación, especialmente, en sectores protestantes de América del Norte, durante los años 80, momento cumbre para el heavy metal. Estas opulentas miradas frente a lo demoníaco, sin embargo, ya estaban manifestándose en el rock'n roll de los años 50, en figuras como Elvis Presley, quien representaba la promiscuidad sexual y que, consecuentemente, no pudo evitar la estigmatización social, que vino de la mano de un marco religioso. Esto, si se observa que, históricamente, el sexo, en el pensamiento cristiano, por fuera de la unión marital, estaba considerado como pecaminoso, “malo”, “sucio”, y a menudo fue el resultado de un deseo reprimido. Algo que parecía anunciar una crisis de ideologías en la cultura (occidental), no solo por las secuelas de la Primera y Segunda Guerra Mundial, sino porque la crisis identitaria implicaba el hecho de repensar la sensibilidad y el hecho de ser joven.

La juventud de la posguerra estaba destinada a asumir responsabilidades morales y cumplir roles sociales, según como la entendió el contexto moderno y civilizado, pero, en realidad, su origen cuenta más de doscientos años atrás. En la época de la Revolución Industrial se produjeron cambios sociales que influyeron en las imágenes culturales de lo que hoy se asocia a la juventud:

[...] el joven fue inventado al mismo tiempo que la máquina de vapor. El principal inventor de la máquina de vapor fue Watt, en 1765. El del joven fue Rousseau, en 1762”. El *Emilio* de Rousseau tiene por tema la educación al que se le impone una moratoria, un aplazamiento del ingreso en la actividad productiva, mientras dedica su tiempo al estudio y a la formación (Ordoñez Valverde, 2006, p.85).

Aunque, la idealización rousseauniana del joven civilizado, que aún no conoce el mundo cruel de los adultos, tendría sus disyuntivas, sobre todo, en la literatura simbolista francesa del siglo XIX, con la figura Arthur Rimbaud, quien había escrito «Yo es otro», lema que anunciaba la disolución de la mente y el cuerpo, y de buscar al arte por el arte. Este poeta ha sido considerado como un Mefistófeles moderno, conocidos son *El barco ebrio* (1871) y *Una temporada en el infierno* (1873), escritos a los 17 años. La actitud iconoclasta de Rimbaud se convirtió en una inspiración generacional, particularmente, en la música popular de los años sesenta, como una

filiación rebelde, irreverente, a nivel poético y de imagen, en figuras como el célebre Jim Morrison, un auténtico ícono de la excentricidad. Para estas décadas, este panorama se amplificaría a las prácticas artísticas de la contracultura, los jóvenes que hacían música estaban bajo el embrollo de los excesos, que formaban parte de la desviación: combinada de fantasía, creatividad, cromatismos, como el caso del rock psicodélico de The Beatles, The Byrds, The Beach Boys, Pink Floyd, etc.

Fue durante los psicodélicos años 60 cuando la música rock comenzó a hacer referencias explícitas al satanismo. En 1967, The Beatles, considerados hasta entonces los “niños buenos” del pop, incluyeron la figura de Aleister Crowley, el padre del ocultismo moderno, entre la multitud de los rostros de la portada de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967). Ese mismo año The Rolling Stones publicaron *Their Satanic Majesties Request* (1967), abriendo camino a la pléyade de grupos que siguieron esta moda (Prieto, 2015, p.13).

A este contexto, se debe agregar que, Anton Szandor Lavey, publicó la *Biblia Satánica* a fines de los 60, con una visión filosófica del individuo-individualismo, teniendo bases en el pensamiento nietzscheano respecto del superhombre, en contraposición a la sumisión y debilidad promulgada en el pensamiento cristiano. Por ello, en 1972 Michael A. Aquino, IVº Magister Templi de la Iglesia de Satán (fundada por La Vey), escribía que el Satanismo no debe ser reducido a la adoración al diablo, más bien constituye una amenaza al orden social. Satán, de este modo, es una de las figuras más enigmáticas que –en el relato bíblico– supo rechazar la lealtad para proclamar su independencia, por ello: “el Satanismo es una filosofía del individuo, no de las masas” (Lavey, 1972, p.17). Como si hubiese encarnado esta filosofía individualista, a fines de los 70, un personaje llamado Charles Manson se convirtió en uno de los íconos de la cultura popular, cuando sus actos alienantes, por parte de su reducido grupo de seguidores, fueron considerados como rituales satánicos¹⁷⁵.

Esta adhesión a lo demoníaco, por otra parte, calaba perfectamente en la contracultura, mediante sustancias psicotrópicas y experiencias espirituales, que los jóvenes también captaron en religiones orientales como el budismo, convirtiéndose en una fuente de exotismo para evadir los valores infundados socialmente por el pensamiento cristiano. Al mismo tiempo, estas experiencias espirituales despertarían el interés, además, por

¹⁷⁵ Manson mentalizó al clan “la familia”, para cometer uno de los crímenes más atroces, entre ellas la actriz Sharon Tate, esposa del director Roman Polanski, la “Familia Manson” asesinó a 7 personas, provocando un conflicto racial en la sociedad norteamericana.

explorar el ocultismo, es así que: “[...] el satanismo que se había puesto de moda desde que Anton Lavey fundase la iglesia de Satán en 1966 en San Francisco, atrayendo varias estrellas del cine y de la música, aburridos y hambrientos de nuevas sensaciones” (Prieto, 2015, p.13).

La admiración por la imagen del mal, en los tiempos del rock psicodélico (en el caso de The Beatles y The Rolling Stones), fue una marca registrada, ya que, a través de la música, se pretendía llamar la atención, y explorar otros mundos alucinatorios, combinando el sonido y la imagen. Incluso, se llegó a pensar que los integrantes de Led Zeppelin habían hecho un pacto con el diablo para alcanzar el éxito. No lejos de esta consideración, Black Sabbath (la banda matriz en la historia del heavy metal), por el hecho de representar la muerte, el cine de terror, las referencias a la magia negra, o por usar vestimentas góticas, cruces invertidas, durante los años setenta, haya sido catalogada como satánica.

El retorno del demonio, por otro lado, empezó a gestarse, como un fenómeno mediático y de consumo cultural, a partir de los 80 en los Estados Unidos, revistas, diarios, seminarios, medios, contribuyeron a su reaparición, al punto de que la iglesia católica planteó una gran reforma del ritual del exorcismo, tal como sucedió con el titular “El diablo retorna” de *Le Nouvel observateur*, en 1990; “El informe trataba un poco sobre el exorcismo con una nueva intervención del padre Lambey, pero aún más sobre los crímenes rituales del rock diabólico y los miembros satánicos de la secta Wica” (Muchembled, 2016, p.270).

Durante estas décadas, la socialización satánica sirvió para construir una mirada de rechazo a lo profano, pero también para despertar la admiración de sectores marginales que pretendían escapar de la moralidad. La imagen de lo malévolo, masivamente, sería utilizada para provocar, potenciar y difundir la música extrema; ya sea en subestilos del heavy metal, como el thrash metal, death metal, y black metal. Por ejemplo, en la época del rockismo y del heavy metal clásico, los discos de AC/DC (el logotipo de la banda que utiliza cuernos), Iron Maiden, contenían rasgos de una imagen satánica, que dieron rienda suelta al death metal norteamericano, en Deicide, banda declarada anticristiana, o en Morbid Angel, que exploraba temáticas ocultistas y sumerias. La glorificación mitológica por Satanás apenas se reactivaba en los años 90, que resonaba en bandas del black metal *old school*.

Según el historiador Salva Rubio (2016), en el metal extremo, se pueden reconocer cuatro tipos de Satanismo, como fuentes de la cultura occidental. El primero refiere al

Satán Bíblico, medievalista, entidad sobrenatural que los teólogos y el arte cristiano erigieron con cuernos y rabo. Por ejemplo, se lo reverencia en bandas como Deicide *Deicide* (1990), Morbid Angel *Altars of Madness* (1989), Incantation *Onward to Golgotha* (1992). El segundo refiere al Satán Mefistofélico, conocido en la obra de *Fausto* de Goethe, que hace pactos con humanos ante la pérdida del alma, en bandas como Acheron *Rites of the Black Mass* (1991), Absu *The Third Storm of Cythraul* (1997), Samael *Ceremony of Opposites* (1994). El tercero el Satán Heroico, o también prometeico, con la figura central de John Milton, ángel caído luciferino, en bandas como: Cradle of Filth *Dusk and Her Embrace* (1996), Emperor *Anthems to the Welkin at Dusk* (1997), Ulver *Themes from William Blake's The Marriage of Heaven and Hell* (1998). El cuarto, el Satán Nihilista, antihumano, de la autodestrucción e individualista, en bandas como Impaled Nazarene *Ugra-Karma* (1993), Sarcófago *INRI* (1987), Hellhammer *Demon Entrails* (2008).

A pesar de que la potente imagen satánica, de los años 80 y 90, perdería fuerza e impacto, en las últimas generaciones, debido a que las nuevas tendencias musicales del metal extremo se expandieron a sonoridades industriales, conceptuales, progresivas, futuristas. Es innegable que el consumo diabólico tuvo mucho que ver en la generación de sonidos y las corporalidades más obscenas y mundanas que pretendían amedrentar a la mirada, puesto que era más factible cantar a ángeles sodomizados que a ángeles celestiales. En resumen, es fundamental considerar que las bases culturales y musicales en cuanto al vínculo de la música con lo satánico suponían un fuerte pacto visual, pasando de una problemática alucinación de la contracultura en los 70, a una dimensión ideológica, ritualística, religiosa y estética en las regiones nórdicas, en los 90; donde los jóvenes músicos black metaleros, glorificaban el paganismo y la imagen de Satanás, según como se verá a continuación.

2.1.3.2. La provocadora imagen del satanismo en el black metal noruego.

Una de las cualidades que fundó la identidad visual y musical de la escena del black metal se caracterizó por la apropiación de viejas simbologías paganas y por la incorporación de una imagería satánica, especialmente, en el cuerpo, donde se puede encontrar a músicos apareciendo en paisajes como también en la *performance*. Algunos rasgos a tratar, en este apartado, como el *corpse-paint*, la ritualidad escénica, la vestimenta mundana, *mano cornuta*, el uso de símbolos paganos, constituyen narrativas, esotéricas y religiosas, propicias para problematizar el satanismo como estrategia de

rechazo al cristianismo en Noruega: una suerte de guerra musical con el cuerpo. Aunque, en ciertos casos, resulta ambiguo tipificar el nexos satanista, dado que ha habido bandas que se han inclinado por el paganismo y, según como escribe Granholm (2011), el black metal, ante todo, es pagano porque recurre a religiosidades esotéricas y a la naturaleza, lo cierto es que este subestilo musical lograría institucionalizar algunos símbolos profanos, en oposición a la religiosidad sagrada (Eliade, 1998).

¿Cómo situar la dimensión religiosa y satánica en el esquema corporal del black metal? Durante la segunda mitad del siglo XX, el antropólogo James Clifford Geertz, fue uno de los connotados analistas sobre las ideas de religioso en las culturas, exponiendo que en todas las culturas han existido símbolos utilizados para comunicarse y transmitir significados. A su vez, entendía que el sistema de símbolos, producidos históricamente, se convierte en esquemas que se extrapolan a otras épocas y, ciertamente, son reutilizados para generar otras significaciones: “[...] la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (Geertz, 2003, p.88).

Mientras que, el historiador de las religiones, Mircea Eliade, otro de los exponentes referenciales, en el tema religioso del símbolo y su relación con las culturas, anotaba que existe un pensar simbólico desde la infancia, el cual se manifestaba en ciertas etapas de la vida. En su libro *Imágenes y Símbolos*, puntualizaba que el «momento histórico» alude a las imágenes arquetípicas, como son los sueños o arcaísmos, que se manifiestan y conducen al ser humano hacia un mundo espiritual. En esta dimensión, lo poético, lo inconsciente, lo filosófico, lo mítico, se tornan más preponderantes que el mundo consciente y, si se quiere, constituyen una revelación: “El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser” (Eliade, 1999, p.12).

En tanto que Cirlot (1992) argumenta que una de las paradojas del símbolo es contraponerlo a lo histórico, dado que su síntesis cósmica, más bien, si mantiene una relación directa e incluyente en lo histórico. Por ello, el universo simbólico puede entenderse en diversos sistemas de significaciones culturales e históricas, sean metafísicos, místicos, sacros, profanos, espirituales, religiosos. Así, la penetración en

mundos espirituales y religiosos del símbolo, aducen a un pensamiento primitivo —es lejos del racionalismo ilustrado— donde, sobre todo, se indaga en mundos naturales, extraños, que intenta explicar cosmogonías y conductas arcaicas.

De cualquier modo, los apuntes de Geertz, Eliade y Cirlot conducen a proponer que en el campo simbólico se puede reconocer un determinado sistema cultural religioso, donde participan cosmovisiones, realidades profundas y concepciones arcaicas, capaces de moldear formas y comportamientos culturales del presente. En este sentido, se debe enfatizar que la utilización de símbolos profanos, en el black metal, parten de un sistema cultural religioso y funcionan como una *emergen religiosity* (Granholm, 2011). Para este autor, que investiga las configuraciones culturales e históricas del paganismo moderno en el black metal y el folk metal, la emergente religiosidad en el contexto moderno se caracteriza por un cierto grado de reencantamiento, donde lo esotérico es una parte medular de la actitud satánica, y contiene sistemas religiosos, medievales, paganos, románticos.



Imagen 7. King Ov Hell, ex bajista de Gorgoroth. Foto: Metalion.

A partir de este marco referencial, se ha citado la Imagen 7, donde aparece el ex- bajista King Ov Hell (1999-2006) de Gorgoroth, una de las icónicas bandas del black metal que ha promocionado imágenes y performances satanistas. En la imagen citada, se puede observar que el bajista aparece en un paisaje nórdico: nebuloso, ventoso y sombrío, en el que resalta al fondo un fiordo. Esta geocorporalidad, además, muestra una vestimenta

oscura, postura bélica y de orgullo; resalta en su rostro el *corpse-paint*, brazaletes y pinchos alargados en sus brazos, un cinturón de guerra, una cruz invertida, dibujada en la frente y otra que cuelga en su cuello.

Este esquema corporal, podría decirse, es el mejor ejemplo para comprender la imagen satánica, como emergente religiosidad, que popularizó la escena del black metal noruego en los 90. El esquema corporal de la Imagen 7, permite reconocer algunos elementos utilizados por el metal extremo, desde los años 80, puesto que mantiene diálogo con la vestimenta belicista que se trató en el acápite: “Modelo de apropiación global: esquema corporal en Destruction”. Sin embargo, a diferencia del paisaje urbano e industrial de estos músicos, el ex-bajista de Gorgoroth se muestra en un sombrío paisaje nórdico con los rasgos estéticos del black metal.

Esta demonización corporal, a nivel visual, ciertamente, tuvo algunas bases icónicas del metal extremo. Olson (2008) ha dicho con acierto que al black metal no le interesaba representar o encarnar la figura del zombie moderno, algo de lo que el death metal, en cambio, sacó provecho en su estética *gore* de la muerte; para el black metal, las armas medievales, la muerte se convirtieron en temas rituales y religiosos, por ello, se debe resaltar que: “Instead of tattoos, brutal self-mutilation scars were often displayed by black metal” (Olson, 2008, p.10).

De este modo, es notable señalar que Gorgoroth y, en general, la escena del black metal noruego, absorbió el poder visual, simbólico y diabólico comandado por las bandas del primer black metal que, como se advirtió en otro momento de la investigación, potenciaron una imagen maligna, ya sea en las portadas musicales de sus primeros álbumes, las letras de las canciones, así como en la estética corporal. Cabe la mención a Venom *Welcome to Hell* (1981) y *Black Metal* (1982), Hellhammer *Satanic Rites* (1983), Bathory *Bathory* (1984), y también a los daneses Mercyful Fate *Don't Break the Oath* (1984), donde es interesante notar el recurso satánico, lírica y visualmente. Pese a que los álbumes *Black Metal* y *Wellcome to Hell* de la banda británica no reunían las condiciones sonoras de la voz desgarradora, o el sonido crudo y más violento del black metal noruego, su precaria producción era una mezcla de thrash y punk (una muestra de ello es la canción “Wellcome to Hell”, en un concierto en los años 80, donde se puede ver a sus integrantes llevar vestimentas estilo sado masoquistas, exhibir una corporalidad con ropas de cuero y acero, heredadas del heavy metal, y realizar cantos de

“bienvenida al infierno”¹⁷⁶). El título del segundo álbum de Venom fue suficiente para que, Euronymous de la banda Mayhem, acuñe el nombre de black metal a toda una corriente ocultista de la música popular urbana.

Otro factor interesante es que en la portada de su primer álbum *Welcome to Hell*, aparecían símbolos medievales, con connotaciones profanas, como es el caso del pentáculo medieval (pentagrama, o estrella invertida), extraído de una de las primeras páginas de la *Biblia Satánica* de Anton Lavey, publicada en 1969. Este símbolo conocido como:

Estrella de los druidas, la de cinco puntas dibujada de un solo trazo, antiquísimo signo mágico. –Entre los pitagóricos simbolizaba la salud y el conocimiento. –Los gnósticos la representaron a menudo en las gemas con el abraxas. En la Edad Media sirvió con frecuencia para conjurar los poderes diabólicos y fantasmas nocturnos (Becker, 2008, p.331).

El pentáculo medieval reaparecería en el satanismo moderno, encarnado en un macho cabrío (en alusión a Baphomet), y en el contexto del black metal, sería utilizado, en unos casos, el pentáculo de Lavey y, en otros, el Baphomet ilustrado por Michel Levy en el siglo XVIII, con la finalidad de posicionar el ocultismo, la fuerza masculizante y misántropa. Por ejemplo, bandas pioneras del black metal noruego como Darkthrone, en una de las páginas interiores de su primer álbum *Soulside Journey* (1991), utilizaron la imagen de Baphomet, según como se puede observar en la Imagen 8, acompañada de un lema que decía: ‘As Wolfs Among Sheep We Have Wandered’ (‘Como lobos entre ovejas hemos vagado’). Este lema, por un lado, puede entenderse como un cuestionamiento al dogmatismo cristianismo, simbolizado en las ovejas, como la masa de creyentes, que apoyan su fe en la sumisión y culpabilidad.

¹⁷⁶ En este enlace se puede revisar la canción “Wellcome to Hell”: https://www.youtube.com/watch?v=_Sb46VD5CmA



Imagen 8. Baphomet utilizado en la promoción de *Soulside Journey* (1991), Darkthrone.

Darkthrone utilizaría la figura de Baphomet para, incluso, hacer camisetas promocionales y ubicarlo en una de las paredes de la ex –tienda de discos Helvete, como si se tratara de una imagen de veneración al mal. No siempre, por supuesto, en el black metal, Baphomet cumpliría el mismo uso simbólico que sucedió en anteriores siglos, dado que para los músicos era, por una parte, figura religiosa de poder y rebeldía, símbolo para dividirse del sistema de creencias judeo-cristiano; y, por otra, también para llamar la atención de quienes formaban parte de la escena del metal extremo.

Si bien, en la tradición ocultista del satanismo, Baphomet era una de las nominaciones que identificaba a Satanás, anteriormente, se había señalado que devino de la mitología griega del dios Pan, portador de la flauta, y que, por su aspecto cornudo, en la Edad Media, la iglesia lo asoció con el diablo (Prieto, 2015). Para Muchembled, la folklorización del “dios cornudo”, en el sistema teológico, no solo tuvo antecedentes mitológicos y religiosos, sus distintas descripciones imposibilitaron su uniformidad, y fueron variadas en la Europa del siglo XII y XIII. Estuvo, además, insertado en otros relatos y creencias populares celtas, mediterráneos, germanos, eslavos y escandinavos, que experimentaron la llegada del cristianismo, lo cual influyó en la perspectiva sincrética de sus tradiciones:

Jeffrey Burton Russel afirma con razón que la idea propiamente cristiana del diablo está sumamente influida por elementos “folklóricos” surgidos de las prácticas y tradiciones que han llegado a ser inconscientes, en contraste con una religión popular cristiana más coherente, más

deliberada y más consciente. [...] la “folklorización” del demonio le atribuye a veces rasgos celtas inspirados en Cernuno, dios de la fertilidad, de la caza y del otro mundo. Hasta va a permitir la sobrevivencia durante siglos de un verdadero culto secreto dedicado al “dios cornudo” del oeste [...] (Muchembled, 2016, pp.25-26).

El demonio teológico hizo que se multiplicaran sus apariencias, pero una de las personificaciones reconocidas es cuando se lo ha vinculado con la figura satírica y faunesca del macho cabrío de apariencia animal y humana, que camina en dos patas. El cristianismo al haber retomado fragmentos de las culturas paganas lo entendió: “Como animal, vacila entre la tradición judeocristiana y los dioses asociados a formas vivas por los paganos. [...] El macho cabrío, una de las formas preferidas del diablo, quizás deba este privilegio a su antigua asociación con Pan y Thor” (Muchembled, 2016, p.27)¹⁷⁷. Las narraciones apuntan que Baphomet ha estado vinculado desde la Edad Media a los caballeros templarios. Según Jonathan Black no es casual que, en el entorno anglosajón, el viernes 13 se lo vincule con la “mala suerte”, ya que el 13 de octubre de 1307 los reyes del mundo intentaron erradicar las influencias esotéricas que desestabilizaban el control eclesial. En el reinado francés de Felipe “El Hermoso”, se acusó a Caballeros Templarios de pisotear la cruz de Cristo y de venerar a una cabeza de cabra, conocida como Bafometo. El sufista y mago árabe Arkon Daraul (1924-1996) denominaba a Baphomet, como “El Padre del Entendimiento”; mientras que, Hugh Schonfield, connotado estudioso alemán de los orígenes judaicos del Nuevo Testamento, cuando hizo las interpretaciones del mal, logró codificar la palabra Bafometo con *sabiduría*:

La personificación de la sabiduría con la que los templarios confesaron comunicarse era el dios de la sabiduría terrenal de cabeza de cabra. [...] Los hábiles torturadores de la Inquisición eran capaces de causar tal dolor que éstas volvían a entrar en un estado de alteración de la conciencia, y en esos momentos se les volvía a aparecer el rey-demonio Bafometo [...] (Black, 2007, p.361).

¹⁷⁷ Las tesis de Muchembled señalan que la ficción popular por lo satánico, posteriormente, apareció en el arte, la literatura, el cine, con formas humanas y animales. El célebre infierno en la *Divina Comedia* (1304-1321) de Dante. En 1487 se publica el tratado *Malleus Maleficarum*, donde la Inquisición inicia la “caza de brujas”, que duró hasta parte del siglo XVIII, el maligno pasó a convertirse en una religión, mediante la práctica de rituales de “aquellarres”, las mayores ejecuciones se dieron en Alemania, Bélgica, Francia. Mientras que, entre 1808 y 1832, el relato del demonio se traslada a la literatura en la obra de *Fausto* de Goethe; pacto del hombre con el diablo establece una relación entre la adquisición de poder y la devolución del alma. Muchembled, por ello, considera que la transición simbólica de Satanás a Mefistófeles, respecto de la obra de Goethe, es un hito importante, ya que la literatura romántica lo llevó a la fantasía teatral y satírica, en pintores como Goya, hasta escritores como Marqués de Sade, William Blake, Baudelaire, Lovecraft. La teología cristiana en el siglo XX redefine a Satanás, pasa de ser una criatura de cuernos a estar en el “cuerpo”, alimentando el temor del cuerpo poseído, esto, a su vez, genera la práctica sacerdotal de exorcismos y que, incluso, fue llevado al cine con la película *El exorcista* 1973, dirigida por el realizador William Friedkin. (Muchembled, 2016).

La icónica figura Baphomet originalmente fue recuperada del libro *Dogma y Ritual De La Alta Magia* (1855) del escritor, mago y ocultista francés Alphonse Louis Constant, más conocido como el Eliphas Levi, que al pie de la figura dice: «Macho cabrío del Sabbat (“Sábado”) Baphomet y Mendés». El *revival* de Baphomet, realizado por Levi, es una figura que representaría la regresión al ocultismo, la naturaleza y esoterismo medieval de la cultura occidental, una suerte de religiosidad mágica que contradecía la idolatría a iconografías religiosas dominantes.

No en vano, este símbolo parece constituirse en una premonición epocal para avizorar el ocultismo moderno, tal como lo hizo el retorno del romanticismo alemán por sus viejas religiones pangermánicas y paganas, donde se fusionarían demonios y criaturas mitológicas a nombre del folklore (Granholm, 2011). Asimismo, este símbolo serviría para modernizar la perspectiva del poder intelectual, si se tiene en cuenta que fue utilizado por sociedades secretas en la búsqueda de la iluminación y el conocimiento, como en los rituales masónicos, en el siglo XIX.

De cualquier modo, la figura primitiva de Baphomet, tomada por Darkthrone, en la Imagen 8, permitiría comprender que el black metal recurrió a fuentes herméticas con el fin de expresar el ocultismo y, así, calzaría en la ficción popular. La banda sueca Bathory, en la portada de su tercer álbum, *Under the Sign of the Black Mark* (1987) evocaba al macho cabrío, donde sobresalen las ruinas de una gruta y asoma un cuerpo masculino (musculoso) extendiendo sus brazos a manera de victoria, y con la cabeza del macho cabrío; probablemente esta imagen también concuerda con la virilidad atribuida al dios Pan en la mitología griega.

A partir de estas referencias, es interesante observar que el poder corporal se conjugó con la demonología musical que escenificaba el black metal. Baphomet atrajo la fascinación mórbida del metal extremo, fue una forma de idolatrar lo maligno, y entró con vehemencia en las esferas de consumo musical del *underground*. Para muchos se convirtió en un símbolo espiritual de Satanás y, para otros, también estaría representado a través de la *mano cornuta* en el folklore metalero, por tanto, alimentó el capital simbólico, entendido como "transgressive subcultural capital" (Kahn-Harris, 2007, p.127).

Aunque, en la Imagen 7, King Ov Hell no muestra expresamente la *mano cornuta*, emulando al pentáculo satánico, puede decirse que, en otras fotografías promocionales o escénicas de Gorgoroth, fue utilizado. El black metal logró institucionalizar este símbolo y combinarlo con sus vestimentas bélicas y ocultistas, afín de afianzar su

comunidad imaginada (Lucas *et al.*, 2011). Las leyendas urbanas sobre la *mano cornuta* indican, por ejemplo, que apareció en la imagen *Submarino Amarillo* (1969) The Beatles, en la que John Lennon hace el signo ocultista. En el campo del heavy metal, muchos músicos aseveran que este símbolo de representación del mal, fue instituido por Ronnie James Dio –ex-integrante de las bandas Rainbow y Black Sabbath, y luego fundador de la banda de heavy metal DIO– el icónico músico la utilizaba como símbolo de protección, ya que su abuela le había enseñado desde que era niño a usar este gesto cornudo (Ayala Plazarte, 2019, p.53). En cualquier caso, la *mano cornuta* alimentó el poder corporal e identitario del black metal, como si Satanás se resumiera a una gestualidad medievalista, retraída del pentáculo.

A su vez, otro rasgo exclusivo del black metal y que resalta en la Imagen 7, es el *corpse-paint* o pintura de cadáver, que en la escena noruega se atribuye, especialmente, al desaparecido vocalista Dead de la banda Mayhem, a inicios de los años 90 (y que por el cual se han hecho conocer internacionalmente músicos como Abbath y Demonaz (Immortal), Infernus (Gorgoroth), Shagrath y Silenoz (Dimmu Borgir), Satyr y Frost (Satyricon). Desde este punto de vista, el *corpse-paint* de King ov Hell (traducido como el “Rey del Infierno”), de igual manera, se adscribe a este circuito estético facial. En la adaptación de la pintura facial, la mayoría de músicos de black metal anularon sus identidades convencionales y decidieron implementar pseudónimos demoníacos, algunos, como Quorthon de Bathory o Frost de Satyricon, escupían fuego y sangre, ya que esto radicalizaba más su ideología ocultista y transmutación corporal.

Olson (2008) anota que, si bien, la pintura facial del gótico mantiene similitud con el black metal, no obstante, tienen significaciones distintas, debido a que en el gótico refiere a lo inevitable de la muerte entre los godos; mientras que en el black metal transmuta a una posesión demoníaca. Así, la teatralización del mal en el cuerpo supuso encarnar y tomarse con seriedad la música e ir más allá de una imagen, por ello, el *corpse-paint* dotaría de poder identitario, autodestructivo, en la escena del black metal noruego.

El uso de maquillaje en el rostro hasta los 90 todavía no se conocía como *corpse-paint*, en la época del rockismo estaba relacionado al terror, lo fantástico, y la impresión. Según Christe (2005), la banda Kiss, por ejemplo, se adentraría en la fantasía de los niños, promocionando muñecos con sus maquillajes. Así:

En la similitud del maquillaje facial en la música popular, por ejemplo, en los 60 se cuenta a Arthur Brown, mientras que, en los 70, lo utilizaban los brasileños Secos & Molhados, que Yumber Vera Rojas (2005) considera precursores. Las actuaciones teatrales de Alice Cooper, la inspiración galáctica y sónica de Kiss. Estos últimos, sobre todo, popularizaron la pintura facial en el rockismo hasta convertir sus rostros en una verdadera marca y, por extensión, en un grupo de “superhéroes” (Ayala Plazarte, 2019, p.140).

Entre los años 70 y 80, el maquillaje facial también fue utilizado en el punk por parte de la banda Misfits, donde se reconoce el rostro esquelético de su vocalista. Así mismo, bandas como Mötley Crüe y Quiet Rot, feminizaban su rostro con el maquillaje y vestimenta, cuando el glam metal se popularizaba en Norteamérica. Periódicamente, bandas de metal extremo como Hellhammer y Sarcófago adaptaron matices de pintura al aspecto facial, con el fin de representar el histrionismo musical.

No obstante, sería King Diamond, líder y vocalista de la banda danesa de heavy metal, Mercyful Fate (y de la banda que lleva su mismo nombre artístico), el precursor en introducir al rostro matices del prototipo demoniaco para el *corpse-paint* (Christe, 2005). King Diamond ha sido conocido por utilizar una escénica romántica y oscura, en cuanto a la instalación en el escenario musical, de gradas y gárgolas de mansiones góticas del siglo XIX. Es característico su sombrero de copa que emula a un mago ocultista, y de entre sus múltiples personificaciones sobresalen cruces invertidas, acompañado de un micrófono de huesos humanos lo que, indudablemente, se combina con las canciones de carruajes y fantasmas que habitan mansiones. La encarnación diabólica de King Diamond consiguió transmitir una atmósfera espiritualista al momento de que fue captada en la escena del black metal noruego, que lo trasladó a una dimensión mucho más extrema, por su ideología pagana y anticristiana.

En este marco referencial, se debe apuntar que la geocorporalidad de King ov Hell, en la Imagen 7, no solo expresa una apropiación de ciertos rasgos mundanos que se globalizaban en el metal extremo, sino que este esquema corporal se torna glocalista, debido a que, la utilización del paisaje supone volver a una territorialidad y mostrar una postura de superioridad en adhesión al pensamiento salvaje, contraponiéndose a las formas masivas de mirar el cuerpo en las urbes: más esbelto y atlético. Al respecto, Olson (2008) apunta que la modernidad ha desarraigado la espiritualidad, porque se ha concentrado en multiplicar el consumo individual y el narcisismo moderno, por ello, el black metal, al igual que la Imagen 7, ha regresado con el cuerpo a idealizar el paisaje, tal como sucedía con el espíritu romántico alemán.

Gorgoroth ha sido una banda afín a ideas filosóficas de supremacía y satanismo nihilista y teísta anticristiana, misántropa (Granholm, 2011). Y lo ha demostrado a nivel sonoro, visual y escénico. Parte de su ideología ha estado inspirada, por un lado, en la narrativa fantástica, épica, de la mitología nórdica del escritor J.R.R. Tolkien, de quien han tomado el nombre de la banda. En *El Silmarillion* el escritor describe al valle de Gorgoroth, como una tierra de montaña oscura, donde se levanta la fortaleza de Barad-dur, donde Sauron hizo su morada durante mucho tiempo. Así, Gorgoroth es: “Una meseta de Mordor en la convergencia de las Montañas de la Sombra y de la Ceniza” (Tolkien, 2012, p.394).

Si bien es cierto, el nombre de la banda refleja pertenencia a la mitología nórdica, y es interesante observar que la ideología aduce al oscurantismo de la narrativa de Tolkien. Esto, del mismo modo, se conjuga con la corporalidad y la música violenta que ha expresado la banda a través de canciones que hablan de ideas supremas de guerra, coraje, mortandad a los cristianos, instintos violentos, glorificación a Satanás.

En el documental *True Norwegian Black Metal*, producido y dirigido por Mike Washlesky y Peter Beste, en el 2007, el ex-vocalista Gaahl, habla desde su casa de madera en medio del paisaje de su pequeña localidad, llamada Espedal, donde declara que vive solo y que en el silencio de este entorno puede encontrar la atmósfera para corporizar la ideología del black metal, y además piensa que el hecho de vivir en medio de la naturaleza le provee fuerza y poder. El ex-vocalista en el documental también agrega que Satanás es una fuerza suprema, que surge en la naturaleza y representa una entidad para combatir a las “ovejas” (creyentes). Es notorio que la banda expresa un rechazo total al pensamiento cristiano y hace un *revival* al satanás bíblico (Thacker, 2010). No en vano dos de sus álbumes se titulan *Antichrist* (1996) y *Twilight of the Idols* (2003), los cuales llevan el nombre de libros del filósofo Friedrich Nietzsche. Estas adhesiones anticristianas, de algún modo, interconectan con preceptos del superhombre propuestas por el filósofo alemán, como «el último cristiano murió en la cruz», o también: “La palabra superhombre [...] en contraposición a los hombres «buenos», a los cristianos [...]” (Nietzsche, 1999, p.79).

Uno de los momentos más polémicos de la banda ha sido la escénica implementada en un concierto en Cracovia, Polonia, 2005, donde pretendían grabar un DVD para comercializarlo, titulado *Live in Krakow*. Para este concierto, los integrantes adoptaron todos los métodos satánicos y ritualísticos para violentar a la mirada religiosa, no solo utilizaron simbólicamente cabezas de cordero y empalaron en el contorno del escenario

—algo que hacían sus coterráneos de la banda Mayhem, a mediados de los 80, cuando ubicaban cabezas de cerdos clavadas en estacas y regaban sangre al público, y el vocalista Dead se hacía cortes en el cuerpo mientras cantaba, como si buscara una trascendencia mística corrompiendo al cuerpo (véase Skadiang, 2017)— sino que también dispusieron de modelos varones y mujeres con sus cuerpos desnudos en postura de crucifixión.

En un vídeo de la canción “Carving Giant” (live in Wacken Open Air, 2008), se puede ver parte de este ritual profano, donde aparecen símbolos cristianos como la cruz sobre la cual reposan cuerpos desnudos femeninos, y en medio del fuego, la sangre, el *corpse-paint*, las cruces invertidas, la *mano cornuta*, los pinchos, claramente expresaban un rechazo al cristianismo y a la institucionalidad que ha reprimido, históricamente, la desnudez del cuerpo. El fuego, indudablemente, es una metáfora que simboliza el ancestro que incendia a la iglesia, y que calcina la tradición teológica, y desde el cual renace el black metal. En este espectáculo profano, donde se mezclan simbologías cristianas y satánicas se puede observar que lo mundano se convierte en una fuente de consumo y socialización satánica (Dyrelund, 2008)¹⁷⁸.

Los músicos de Gorgoroth, además, teatralizan una imagen perversa sobre el sistema religioso de la creencia y la exhibición obscena del cuerpo, y la música parece ser partícipe de un borramiento de sentido que apunta sonoramente a alienar y extasiar a los participantes. Por ello, la imagen ocultista del black metal ha ido más allá de un escenario musical, al punto de convertirse en una creencia, y lo que diferencia a la escena noruega de otras escenas y regiones, es el comportamiento de los músicos fuera de los estudios de grabación o en los mismos conciertos musicales: “While King Diamond and Quorthorn may have written lyrics in praise of the forces of darkness, some Norwegian black metal bands took that “praise” to the next level [...]” (Freeborn, 2010, p.846)¹⁷⁹.

Pero, ¿esta religiosidad emergente suponía tomar con seriedad el satanismo en la escena noruega? De acuerdo a Kahn-Harris (2007), el metal extremo se ha caracterizado por prácticas profanas que las define como lógicas de la mundanidad, donde confluyen representaciones misóginas, y gestos de poder corporal. Si bien es cierto, la postura del

¹⁷⁸ En el siguiente enlace se puede observar el videoclip:

<https://www.youtube.com/watch?v=RB1ga1IPiE0>

¹⁷⁹ Traducción: “Si bien King Diamond y Quorthorn pueden haber escrito letras de canciones en alabanza a las fuerzas de la oscuridad, algunas bandas de black metal noruegas llevaron esa “alabanza” al siguiente nivel [...]”.

bajista King Ov Hell, así como la *performance* del concierto, rebelan, en gran medida, la masculinidad tradicional (Bonino, 2004), referente a la guerra, el orgullo, la dominación (como el hecho de redimir el cuerpo femenino al símbolo de la cruz); demuestra, en parte, que el black metal, como sucede en el vídeo de la canción “Carving Giant”, utiliza el cuerpo femenino para camuflar la virilidad con el satanismo. Las lógicas de la mundanidad, que propone Kahn-Harris, pueden ser entendidas en un sistema de representaciones ocultistas en las que se han adscrito diversas bandas como Mayhem, Watain, Batushka, Marduk, entre otras.

Mircea Eliade (1998), por su parte, a partir de la dicotomía mítica de lo sagrado y lo profano, ha dicho que la experiencia religiosa es racional e irracional, donde el hombre moderno vive profanamente lo sagrado. De ahí que, Gorgoroth, y pese a que expresa una masculinización escénica, pone en cuestión valores del pensamiento cristiano, como la culpa, el miedo, la desnudez. El satanás bíblico, que parecen ya no formar parte de una representación iconográfica en una iglesia y de asustar con su aspecto sobrenatural a los creyentes de la época medieval, más bien se ha trasladado al espectáculo, la teatralización, en una mirada moderna, ambigua y difusa. Y, como sucede en la Imagen 8, la demonización corporal se ha trasladado a la geografía gris nórdica, símbolo de una conducta primitiva: “For all of its violence and misanthropy, black metal is a deeply romantic movement and this is nowhere more evident than in their [...] hymns to nature” (Olson, 2008, p.70)¹⁸⁰.

El consumo diabólico en el black metal noruego ha estado marcado por factores generacionales. Por un lado, durante la década de los 60 y 70, se levantó en la juventud occidental el interés por el ocultismo moderno, y por otro, cuando el black metal se convirtió en un fenómeno mediático en Noruega. Olson (2008) y Dyrelund (2012) afirman que el satanismo moderno se instaura a fines de los 60, con la fundación de la iglesia satánica y el libro de Lavey, un momento clave para la contracultura y las religiosidades que experimentaba el universo psicodélico. Muchos símbolos profanos, como el pentáculo, el macho cabrío, que utilizaba Lavey, atrajeron la atención mórbida de la escena noruega del black metal, cuya idolatría por lo maligno entró con vehemencia en las esferas de consumo musical. La filosofía individualista de Lavey formó parte de la socialización satánica que, de algún modo, en el black metal noruego,

¹⁸⁰ Traducción: “A pesar de toda su violencia y misantropía, el black metal es un movimiento profundamente romántico y esto no es más evidente que en sus himnos a la naturaleza”.

se convirtió en un asunto extramusical, hermético y críptico, donde pocos participantes se camuflaron en el anonimato social y civil.

Tampoco es casual agregar a este panorama que el escritor y místico, Aleister Crowley, influyó en la perspectiva ocultista del black metal. Luego de publicar obras como: *El libro de la ley* (1904), *El libro de las mentiras* (1912), *Magick without tears* (1954), haya llevado a la máxima excentricidad el lema «haz tu voluntad: será toda la ley», el cual se ajustaría a la postura misantrópica de la escena noruega. Aunque, Crowley en su generación, fue visto como un hombre malvado, debido a sus adhesiones con la brujería, lo esotérico, las cuales le llevaron a ser considerado “el padre del ocultismo moderno” (Prieto, 2015, p.13). Ozzy Osbourne en los 80 cantaba la canción “Mr. Crowley” y, de esta manera, rendía culto a la personalidad malvada del escritor, asimismo, muchos de los símbolos que utilizaba Crowley en sus rituales provenían de una inspiración orientalista: pirámides con el ojo de Horus, hexagramas invertidos (utilizados por bandas de black metal como Behemoth)¹⁸¹.

El contingente alquimista y esotérico de Crowley, elaborado para promocionar la Orden del Thelema era una simbología de carácter grotesco y ornamentada, la cual podría tener conexiones con el contingente visual en simbologías del black metal. Afiches promocionales de bandas como Watain, Mayhem, Dimmu Borgir, mantienen relación con este tipo de imagería.

Moynihan & Soderlind (2013), por su lado, explican que, otro de los motivos que despertó la fascinación por el satanismo en la escena noruega, tuvo que ver con el rechazo a la cristianización escandinava (que abarcó, especialmente, entre el siglo VIII y XIII), sobre todo, por haber destruido numerosos templos paganos (vikings), lo que motivó la reactivación de dioses mitológicos de la guerra como: Odín, Baldr, Thor, Locke. La cristianización escandinava, ha sido ampliamente cuestionada por músicos de la escena musical, como Varg Vikernes, quien afirmaba que bajo la *stavkirker* Fantoft, ubicada en Bergen, reposaban monumentos paganos, como la cruz de piedra:

La arqueología de las Islas Británicas describe bajo este nombre una especie de cruces de término que suelen llevar ornamentación de tipo vikingo en donde los elementos paganos se reinterpretan dándoles sentido cristiano, por ejemplo, haciendo figurar en el travesaño el «árbol

¹⁸¹ Originalmente, el Hexagrama o “Estrella de David, sello de Salomón, estrella de seis puntas formada por dos triángulos equiláteros superpuestos o entrelazados; la hallamos sobre todo en el judaísmo, el cristianismo y el islam, aunque puede señalarse que procede del yantra hindú. En el sentido más general simboliza la interpenetración de los dos mundos, el visible y el invisible [...]” (Becker, 2008, pp.208-209).

de la vida» rodeado de animales, como la que señala la isla de Man, del s.x. (Becker, 2008, p.121).

En este marco referencial, conviene señalar que la actitud satánica estaba influenciada por un ferviente contexto contraculturalista, histórico y de reivindicación pagana, y de apropiación sonora metal extremo. Así, la reutilización de símbolos profanos, según como se mostró en Gorgoroth y la Imagen 7, demostró el rechazo a las formas de vida moderna donde el entretenimiento y el consumo masivo de marcas globalizadas, impulsadas por empresas transnacionales, ha obligado a reactivar una espiritualidad mundana y romántica en la geocorporalidad del black metal.

En la escena noruega, además, el Satanismo constituyó un modelo en el que se representarían identidades marginales (Dyrelund, 2008) que, comúnmente, no aparecían en la esfera pública. La identidad marginal, por ejemplo, se puede explicar en una filosofía descentralizada de una colectividad, donde, en cambio, circulan sistemas de creencias infundadas por el oficialismo religioso y estatal, como es la institucionalidad cristiana.

Así, muchas bandas de black metal, estando conscientes de la política alienante de la institucionalidad religiosa, han intentado representar al individuo (en alusión al macho cabrío), o el individualismo, que se aparta de la muchedumbre (metaforizada en los corderos). La bestia bíblica, que fue expulsada del paraíso parece haber encontrado nuevos servidores, casi en el ocaso del siglo XX. Como en ninguna otra música popular de la cultura occidental, el satanismo agilitaría la filiación por el mal en otras escenas musicales. Había que explotar un arte negro, ocultista, y demonizar a los sonidos, esto, sin duda, convirtió a Noruega (y también Suecia, Finlandia) en uno de los países más reconocidos, exóticos y descentralizados, en la historia del metal extremo.

Si bien, los esquemas geocorporales, religiosos (esotéricos), han sido los que priorizaron las primeras bandas black metal noruego, se debe tener en cuenta sus provocadores nexos con la política, en cuanto a la destrucción moral y social, que dejó la Segunda Guerra Mundial, tiempo en el que las dictaduras del comunismo afloraban políticas fascistas e ideológicas del siglo XX (de líderes como Mussolini, Hitler, que alimentaron el odio al mismo género humano). Es el caso del ex-guitarrista Euronymous que, por ese entonces, se había declarado admirador de las viejas ideas comunistas del político Vidkun Quisling, que protagonizó la toma del poder de Noruega, en 1940, en un Golpe de Estado auspiciado por el nazismo.

Como es sabido, el contexto político antisemita del nazismo se fundamentaba en ideales raciales de pureza y blanquitud aria, lo cual no pasó desapercibido para algunas bandas de black metal. Los nazis manipularon ideológicamente su existencia y la utilizaron como plataforma política para impulsar ideas de pureza, ya sea en manuales de educación primaria, mentalizando el odio hacia el judaísmo. Los nazis pretendían posicionar la idea de que los ancestros del pueblo alemán eran los druidas y que se trataba, originalmente, de una clase blanca.

Las resonancias ideológicas y políticas ultraderechistas del nazismo parecieron haberse hecho eco en bandas de black metal que arbitrariamente simbolizaron el racismo. Algo que sucedió con la banda noruega de Darkthrone, cuando publicó *Transilvanian Hunger* (1994), levantando polémicas por haber utilizado “*Norsk Arysk Black Metal*” (Black Metal Noruego Ario) en las primeras impresiones del disco, aunque luego fue borrado, ante la desaprobación de muchos seguidores, y el pedido de la disquera Peaceville Records.

De igual manera, la banda Marduk también ha sido acusada de hacer referencias al nazismo en las letras de sus canciones, sobre todo, cuando publicó el álbum *Panzer Division Marduk* (1999), relanzado en 2008, en la portada resalta la participación alemana al mostrar el tanque Panzer VI E “Tiger”, de la Segunda Guerra Mundial; o ya sea en su fallida gira por América Latina en la promoción de su álbum *Viktoria* (2018), debido a presiones religiosas en plataformas virtuales, canceló sus conciertos en países como Guatemala. El vocalista, Morgan Hakansson, asegura que, el álbum, se inspiró en el belicismo nazi, porque su abuelo había combatido en la guerra. En el videoclip de la canción “Viktoria”, se muestra una secuencia de imágenes siniestras y bélicas, en el que la corporalidad, blasfema y misántropa, de los músicos de la banda, se combina con la aparición de niños en traje militar, supuestamente de la época nazi, que tocan tambores, aludiendo a una parada militar¹⁸².

The characterization of NSBM as an offshoot of the larger white racist movement is particularly accurate in describing NSBM in North America and Western Europe, but in the former Soviet block, NSBM has gained a life and momentum independent of the larger white racist movement and has come to dominate the black metal scenes in Poland, Ukraine and Russia. The language used by Eastern European NSBM bands is that of hyper-nationalism, exacerbated by decades of Soviet domination and poverty induced by communism (Olson, 2008, p.99)¹⁸³.

¹⁸² En el siguiente enlace, se puede observar el videoclip:

<https://www.youtube.com/watch?v=3V1I9XyB4-E>

¹⁸³ Traducción: “La caracterización de NSBM como una rama del movimiento racista blanco más grande es particularmente precisa al describir NSBM en América del Norte y Europa Occidental, pero en el antiguo bloque soviético, NSBM ha ganado una vida y un impulso independiente del movimiento racista

Paulatinamente, aparecieron bandas con ideas nacionalistas, ultraderechistas, y de pureza, una radicalización manifiesta en la banda polaca Graveland, que autoproclamaba a su música *white power*. La banda alemana Absurd, llamaban a su estilo musical NSBM (Black Metal Nacional-Socialista) (véase en “Furor Teutonicus” Moynihan & Soderlind, 2013, pp.319-356). Otras bandas, contemporáneas, como Takke de la ciudad de Bergen, han proclamado abiertamente, no solo el rechazo al cristianismo, sino, sobre todo, la xenofobia por el mundo islámico y la migración musulmana a Europa. Posiblemente, estas polémicas se deben a que el vocalista de la banda, *Ørjan Stedjeberg*, conocido como Hoest, en algunos de sus conciertos, ha utilizado en la camiseta, símbolos islámicos, como la estrella y la luna creciente atravesadas en color rojo, aludiendo a la prohibición. Por ello, en el marco de la promoción del álbum *Kong Vinter* (2017), presiones de grupos religiosos antifascistas, han obligado a que, en el 2018, la banda cancele su gira por Estados Unidos. Así, por ejemplo:

La banda Emperor coqueteaba con la iconografía nazi en sus fotografías de los noventas, similar al de los primeros punkis, que usaban esta iconografía como un simple acto de rebeldía [...] Johnny Rotten de los Sex Pistols llevaba una camiseta con una esvástica, una cruz invertida y la palabra DESTROY. Era un acto de rebeldía contra el poder establecido, especialmente contra la generación de la segunda guerra mundial, que eran los que seguían detentando el poder en aquel momento. El black metal quería explorar la oscuridad del ser humano y, sin duda, el nazismo es un excelente lugar para encontrarla” (O’Neill, 2017, pp.224-225).

El extremismo ideológico del black metal, que ha coqueteado con la política extrema derechista europea, no siempre ha podido mantenerse en el anonimato, puesto que ha tenido consecuencias morales, como en el caso del entorno social noruego, a inicios de los 90, cuando la satanización de los medios de comunicación desmanteló incendios de iglesias y crímenes, por parte de algunos de sus integrantes. Si bien es cierto, imágenes corporales satánicas y paganas que promocionaban los músicos, en aquel entonces, eran caseras, fanzines, o en las mismas cintas repartidas entre los interesados (las imágenes más elaboradas, con intención estética y artística, que gestó el satanismo de los 80 con Venom, Bathory, Celtic Frost, King Diamond, eran más reconocidas en el *underground*), no obstante, en el caso de los músicos noruegos, tenían baja visibilidad y distribución, y todavía no circulaban en la prensa metalera internacional.

blanco más grande y ha llegado para dominar las escenas de black metal en Polonia, Ucrania y Rusia. El lenguaje utilizado por las bandas NSBM de Europa del Este es el del hipernacionalismo, exacerbado por décadas de dominación soviética y pobreza inducida por el comunismo”.

Por ello, la escena del black metal alcanzó una considerable notoriedad cuando en enero de 1993 se publicó una entrevista de Varg Vikernes de la banda Burzum, en el diario *Bergens Tidende* (ciudad de Bergen), con el titular “Vi tente på kirkene” (Nosotros encendimos las iglesias), donde el músico afirmaba estar, con otros amigos, detrás de la quema de iglesias patrimoniales de Noruega. Así, por ejemplo, la Imagen 9, es la *stavkirker* Holmenkollen, incendiada en 1992, presuntamente por Vikernes (Burzum), Euronymous (Mayhem), Faust (Emperor). De igual manera, la Imagen 10, Fantoft, uno de los tesoros arquitectónicos de este país, construida alrededor del año 1150, fue incendiada en 1992 y reconstruida por el Estado en 1996; su incendio ha sido atribuido a Varg Vikernes. El músico, luego de sus polémicas declaraciones, inmediatamente fue arrestado, aunque no hubo pruebas que confirmaran su delito, lo liberaron y, sin embargo, esto fue suficiente para provocar el pánico mediático y satánico (Granholm, 2011; Hjelm *et al*, 2012).



Imagen 9. Capilla de Holmenkollen, en Oslo, incendiada en 1992.

(Foto: Freddy Ayala Plazarte)



Imagen 10. Iglesia de Fantoft, en Bergen, reconstruida en 1996.

(Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Vikernes sería uno de los mentalizadores del black metal nacional socialista¹⁸⁴, en el documental *Satan rir media*, dirigido por Torstein Grude, 1998, declaraba el anhelo de volver a una Europa pagana, primitiva y libre del sistema capitalista, así como su adhesión a la política extremista y a la ideología nacionalista, en contraposición a la mezcla racial del judaísmo por una Noruega precristiana. El músico se había declarado neonazi y practicante de la religión Ásatrú, no en vano en el documental, que habla desde la cárcel de máxima seguridad en Trondheim, simbólicamente, se había cortado el cabello y adoptó una imagen *skinhead*, convirtiéndose en una personalidad de culto: “Como racista, Varg no está solo en el black metal. La extrema derecha siempre ha buscado vínculos con la música; antes ya había tanteado a las subculturas *skinhead*, punk y folk. El black metal parece una elección bastante obvia: es elitista, misántropo, beligerante, ofensiva [...]” (O’Neill, 2017, p.223). Vikernes, en el tiempo carcelario, incluso, había formado el Frente Pagano Noruego para difundir propaganda nazi, posteriormente se declaró odinista, abiertamente a profesar el *Ragnarok* (batalla del fin del mundo) y la antigua religión Ásatrú.

Aunque se retiró del black metal, escribió libros sobre mitología, ancestralidad y politeísmo nórdico, pero el que alcanzó notoriedad es *Vargsmål*, publicado en 1996, en la portada del libro se muestra la figura de la cruz solar fundida con los colores de la bandera noruega, el cual está dedicado al líder fascista Vidkun Quisling. En Vikernes la ideología de pureza racial era “la combinación de simbolismo nórdico, misticismo de «sangre y tierra» («Escandinavia es la trinidad para la que vivimos y respiramos, manifestada en roca y piedra, carne y sangre», declara su página web)” (Moynihan& Soderlind, 2013, p.220).

La pretensión de Vikernes, por captar la atención mediática del black metal, se hizo patente cuando, en agosto de 1993, asesinó a Euronymous (guitarrista de Mayhem), en Oslo, supuestamente por motivos financieros, finalmente, fue detenido y condenado a 21 años de prisión, donde, además se conoció que estaba tras de la quema de iglesias. Esta noticia, ciertamente, desestabilizó a la escena musical del naciente black metal, puesto que se descubrió que otros músicos (de un supuesto grupo denominado: *Inner*

¹⁸⁴ El fenómeno neo-nazi no resulta exclusivo del black metal, puesto que en las culturas juveniles tenía antecedentes desde la década de los 70, según como apunta Olson (2008), ya sea con el Punk neo-nazi, o también el conocido “ruido blanco”. Sin embargo, en lo que concierne al mundo del rock, es en el BMNS donde adquiere una dimensión militante, fanática y política (véase “Voice of Our Blood: Discourses of National Socialism in Black Metal”, Olson, 2008, pp.98-124).

Circle), además, estaban involucrados en la quema de iglesias, profanación de tumbas, asesinatos y crímenes. El escarnio mediático popularizó imágenes obscenas y ocultistas de los músicos, que hasta ese entonces aún no habían circulado públicamente, presentaron al black metal como si se tratara de terroristas adolescentes.

A partir de estos hechos, los medios de comunicación posicionaron la idea del satanismo en el black metal noruego, lo cual tuvo impacto en la sociedad, generando un pánico moral (Granholt, 2011, p.530). El mismo que fue comparado con fenómenos satánicos sucedidos en EE. UU., Reino Unido, entre 1980-1990. Ni siquiera los músicos de la escena imaginaban que el hermetismo de sus prácticas mundanas llegaría a tener visibilidad y alcance global. El pánico moral y mediático se apoderó con titulares de la televisión y los medios como: “El diablo atrapado. Acusado de quemar iglesias”, “Arrestado por satánico incendio”, “Satanista violento capturado”.

El satanismo mediático, en la cultura noruega, supuso, en sectores conservadores eclesiásticos, una vergüenza histórica y religiosa, por haber atentado contra patrimonios, lejos de que sean monumentos cristianos los consideraban artísticos. Los músicos más radicales, de bandas como Gorgoroth, Carpathian Forest, Satyricon, en cambio, defendían y manifestaban su apoyo a la quema de iglesias y erradicación del cristianismo en Noruega. Aunque podría parecer una fantasía romántica el hecho de instaurar prácticas terroristas e incendiarias, lo cierto es que la socialización satánica constituyó un impacto emocional tanto para el entorno como para el contexto global del metal extremo. Si bien, la sociedad noruega históricamente no veía al satanismo como una amenaza, y solo cuando se destapó la quema de iglesias, el anticristianismo y la reactivación romántica del paganismo, es cuando se lo tomó en cuenta como una amenaza social y cultural, por ello, se debe anotar que:

La Iglesia Estatal Noruega llevaba desde finales de los 70 abordando el satanismo como un problema en sus Conferencias Obispaes anuales, pero por lo general se lo considera un aspecto reducido dentro del crecimiento general de la New Age y las tendencias ocultistas en la espiritualidad. El satanismo *per se* no representaba una amenaza grave (Moynihan & Soderlind, 2013, p.292).

Olson (2008), por su lado, apunta que el black metal no atacaba estrictamente al gobierno y a la Iglesia Luterana; su desazón más bien tenía que ver con la idea ilustrada de civilización, el consumismo, y con la histórica intervención del cristianismo en la cultura escandinava. Dyrendal (2008), a su vez, piensa que, entre 1988-1997, es

significativa la construcción mediática del satanismo en Noruega. Si bien este país es conocido por pacífico, ecologista, con un sistema de gobierno monárquico democrático y parlamentario, donde gran parte de la población tiene adhesión a la Iglesia evangélica luterana de Noruega (que practica la fe cristiana), pero también garantiza la libertad religiosa de expresar otro tipo de creencias. Como es el caso de un reducido sector poblacional que pertenecen a protestantes y católicos. El hecho de que el sistema estatal oficialice el cristianismo como religión, conlleva reflexionar que el impulso ideológico del black metal por lo maligno es equivalente al mismo dogmatismo convencional: “El único dios dentro de la religión dominante en Noruega es Satanás, el cual es tan cristiano como Jesucristo si lo contemplamos como un fenómeno de la historia de la religión” (Midgaard citado en Moynihan & Soderlind, 2013, p.445).

La demonización virtual del black metal noruego, en los 90, y los testimonios de músicos, sacerdotes, periodistas, policías, especialistas, como etiqueta mediática, puede verse en documentales como: *Satan rir media*, dirigido por Torstein Grude, 1998¹⁸⁵; *True Norwegian Black Metal*, producido por Peter Beste, Ivar Berglin, Mike Washlesky, Rob Semmer, 2007¹⁸⁶; *Until The Light Take Us*, realizado por el cineasta Audrey Ewell, 2009.



Imagen 11. Portada de la revista *Kerrang*, en marzo de 1993.

Por otra parte, el pánico satánico, ocasionado por los medios de comunicación locales, contribuyó a la globalización del black metal. En la escena internacional *underground*

¹⁸⁵ En el siguiente enlace disponible el documental:

<https://www.youtube.com/watch?v=S1vLC637cx0>

¹⁸⁶ En el siguiente enlace disponible el documental: <https://www.youtube.com/watch?v=32iX5lbVDT0>

tampoco pasaría desapercibida la corporalidad ocultista y misántropa; una estética que apenas comenzaba a descubrirse. Es así que, en marzo de 1993, la revista inglesa *Kerrang* (Imagen 11), especializada en rock, heavy metal, metal extremo, por primera vez, le dedica un considerable número de páginas al black metal noruego. El titular de la revista decía: “Arson... Death... Satanic ritual, the ugly truth about black metal” (Incendio provocado...Muerte...ritual satánico, la fea verdad sobre el black metal), y en la portada aparecía Varg Vikernes con el rostro casi oculto entre su cabello largo, sosteniendo dos cuchillos. El titular sensacionalista, indudablemente, atrajo la atención masiva en el circuito *underground* por saber en qué consistía la estética y sonoridad del black metal, producido en una geografía percibida como fría y lejana y, de esta manera, la geocorporalidad satánica pudo socializarse en otras escenas musicales.

Es importante, en este sentido, observar el contraste generacional que propuso el black metal, en cuanto al recurso de simbologías profanas, con el fin de afianzar jerarquías e ideologías camufladas en las lógicas de la mundanidad (Kahn-Harris, 2007) y de una emergente religiosidad (Granholm, 2011). Lo cual permite reflexionar que el uso de símbolos medievales en el cuerpo, como el pentáculo, las cruces invertidas, el *corpse-paint*, los brazaletes, si bien, tributan a Satanás (según el ejemplo de la Imagen 7), cumplen una función performática y de espectacularización, distinta a las que símbolos como el pentáculo en el contexto medieval o de Lavey, cumplían una función esotérica, ritualística, apegada a cábalas y búsqueda de conocimientos ocultos y, por ello, adquiere una significación distinta cuando son heredados en otro sistema cultural religioso (Geertz, 2003).

La geocorporalidad satánica se inscribe en un contexto moderno, resultante de discursos globales que circulan en las localidades y repercuten en el modo de concebir el entorno (Martí, 2013). El cuerpo ocultista del black metal noruego, de algún modo, instrumentaliza gestualidades y poses relativas a la guerra, sin embargo, es indócil porque parodia al belicismo y cuestiona el disciplinamiento institucionalizado históricamente (Foucault, 2017). Asimismo, es interesante puntualizar que en el black metal es fundamental decir que la construcción profana no se puede separar de la relación cuerpo-espacio, de hecho, lo habita (Csordas, 2015). La conciencia espacial (Merleau-Ponty, 1945) está determinada por su arraigo a la naturaleza y geografía localista.

La corporalidad del black metal es un soporte para expresar nuevos comportamientos musicales, violentando y mutilándolo, como si la sonoridad agresivamente impulsara

una autodestrucción, y en las bandas que adoptaron posturas extremistas más radicales como el racismo: por ello; “[...] many adolescent Satanists today combine elements of inverted Christianity with romantic, "Gnostic" elements [...]” (Dyrelund, 2008, p.74)¹⁸⁷. Aunque las provocadoras imágenes y actos cometidos hayan sido catalogados como un terrorismo musical, lo que está claro es que el black metal noruego supo aprovechar el sistema cultural religioso del pasado histórico-mitológico para convertirlo en artefactos de socialización y consumo.

Una tarea, por demás, desafiante al momento de reconstruir esquemas culturales desde la geocorporalidad, o; “modelos, [que] son series de símbolos cuyas relaciones entre sí modelan las relaciones entre entidades” (Geertz, 2003, p.91). Muchas bandas durante la década de los 90 se dieron cuenta que la *Satanic Socialization* no solo podía ser el eje de sus identidades sociales y marginales, sino también comenzaron una masiva publicidad de la exuberancia nórdica. El satanismo puso a prueba los tabúes de la mirada convencional, al contrariar cuestiones como la verdad y el bien, lo bello y lo feo, el paraíso eterno y la realidad de la muerte.

2.1.3.3. La añoranza de un viejo paganismo.

En el presente apartado se indagará la geocorporalidad a partir de la noción de paganismo en dos bandas de black metal: Bathory e Immortal. A partir de las cuales se intentará problematizar y reflexionar, ya sea en fotografías o videoclips, la experiencia religiosa, así como las narrativas mitológicas que se conjugan con el paisaje nativo de sus localidades. En su constitución, el paganismo moderno está vinculado profundamente al esoterismo, aunque resulta difícil establecer una clara definición, existe un considerable consenso académico sobre este tipo de fenómenos, por ello, desde el siglo XV, lo esotérico incluye elementos como la alquimia, la astrología, lo mágico, hasta la religión: “During the high Renaissance a wide range of activities, from alchemy to shamanism, were popularly associated with paganism. The ideas of Rosicrucianism, Freemasonry, Hermeticism, and, in the 19th century, theosophy and spiritualism, all claimed some connection to a pagan outlook” (Thacker, 2010, p.183)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Traducción: “[...] Muchos satanistas adolescentes hoy combinan elementos del cristianismo invertido con elementos románticos “gnósticos” [...]”.

¹⁸⁸ Traducción: “Durante el alto Renacimiento, una amplia gama de actividades, desde la alquimia hasta el chamanismo, se asociaron popularmente con el paganismo. Las ideas del Rosacrucianismo, la

Granholm, por su lado, considera que el paganismo moderno resurgió con el movimiento romántico alemán (fines del siglo XVIII, prolongándose hasta el siglo XX, denominándolo también como neopaganismo), cuando la iglesia perdía protagonismo institucional. Un contexto que despertó interés intelectual por la mitología pre-cristiana europea de diversas tradiciones. En Alemania, por ejemplo, se conjugaría con preceptos como la historia nacional, ancestralidad y racialidad, lo cual, calaría en las portentosas ideas del filósofo y teólogo Johann Gottfried Herder (1744-1803), bajo la noción de unificar al pueblo a través del *Volksgeist*, (Granholm, 2011, p.521).

Parte de estos principios, posteriormente, se fortalecerían con la religión escandinava y germánica, sobre todo, cuando se hizo notoria en movimientos como el *völkisch* (de fines de siglo XIX), afianzando ideas nacionalistas sobre el peligro que representaba la mezcla o contaminación extranjera para la nación alemana en peligro de extinción¹⁸⁹. Siguiendo estas tradiciones, otro momento clave del esoterismo, es el que menciona Thomas Karlsson en *Adulrunan och den götiska kabbalan* (2006), tratado sobre la utilización de la adivinación en las piedras rúnicas; y que tuvo una notable repercusión en Suecia, durante el período del romanticismo nacional y gótico, bajo el supuesto de que eran la gente civilizada más antigua.

Así, en términos generales, los románticos, a diferencia de la Ilustración, volvieron su mirada al individuo y lo particular, donde lo antiguo y lo nativo cobraron vigencia, y empezaría una nueva exploración de la naturaleza. El culto romántico al paisaje destituía la idea animista, que propagó la iglesia, optando por una divinización y empoderamiento del espacio, pues, ahí estaba la vida, el origen y el espíritu, contrario a la abrumadora racionalidad.

El paganismo moderno, de este modo, configuraría una “mentalidad pagana” y sería un eje para la exploración de las religiones naturales y nativas, con connotaciones nacionalistas, manifestándose en movimientos racistas de blanquitud ultraderechistas. Y esto, pese a que el neopaganismo, como se lo entiende, no incorpora únicamente formas religiosas nórdicas o germánicas, sino que también el ocultismo moderno incorpora a la brujería, la hechicería, la Wicca, el neoshamanismo, la magia, el satanismo que,

Masonería, el Hermetismo y, en el siglo XIX, la teosofía y el espiritismo, todas reclamaban alguna conexión con una perspectiva pagana”.

¹⁸⁹ Se debe anotar que, en regiones como la India o Egipto, han tenido un fuerte nexo con lo esotérico, lo que, en muchos casos, ha llevado a una interpretación “exotizada” de su mitología, y, sobre todo, a ser vistos como los otros.

ciertamente, corresponden a una suerte de religiosidades paganas, relativizadas, en gran medida, por el cristianismo.

A partir de este marco referencial, conviene decir que, en el black metal, el satanismo es solo una característica porque, ante todo, es pagano (Granholt, 2011). Por ejemplo, a inicios de los 90, Darkthrone, en la canción de su álbum debut *Soulside Journey* (1990), “Cromlech”, hacía referencias a tumbas paganas, mientras que en su segundo álbum *A Blaze in the Northern Sky* (1992), el culto al paganismo nórdico y al invierno gris se destacaban en canciones como "Paragon Belial", o "The Pagan Winter". Otras bandas de la escena del black metal, como Enslaved, formada en Bergen, 1991, se inclinaron por simbologías Ásatrú, y se fijaron, especialmente, en las tradiciones y la conciencia histórica de recuperar dioses, vestimentas, arqueologías del pasado escandinavo.

Los primeros *demos* y álbumes de esta banda, exclusivamente, son de temáticas vikingas *Yggdrasill* (1992), *Vikingligr Veldi* (1994), *Frost* (1994), *Eld* (1997), *Blodheim* (1998). La portada de *Eld*, por ejemplo, mostraba al vocalista, Grutle, sentado en un trono de madera, decorado de dragones, con una indumentaria vikinga, portando de amuleto el martillo de Thor¹⁹⁰, y en tanto que, en *Blodheim*, al filo de una costa marítima, sus integrantes aparecían con espadas e indumentaria vikinga, y al fondo una embarcación *drakkar*.

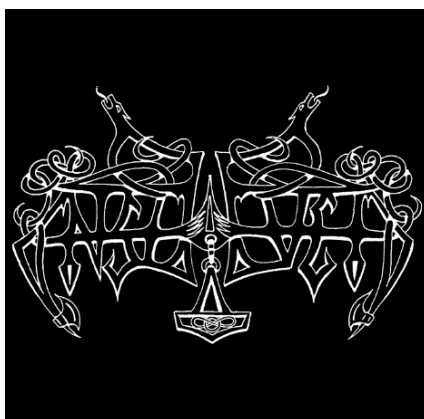


Imagen 12. Logotipo de Enslaved con el martillo de Thor en el centro.

Una mezcla de fantasía mítica y geográfica, y de reinventar un pasado heroico reflejaba Enslaved en su propuesta visual. Así, en la Imagen 12, se puede observar que la banda para su logotipo utilizaba rasgos de la arqueología vikinga, como los dragones – utilizadas en las embarcaciones, y que se conservan en el museo de los barcos vikingos,

¹⁹⁰ “Thor ‘trueno’ era un dios aventurero y viajero y la encarnación del coraje, la generosidad y la lealtad. A él dirigían los vikingos la mayor parte de las oraciones, sobre todo cuando iniciaban un viaje, incluso después de la cristianización [...]” (Velasco, 2012, p.113).

en Oslo, donde pueden verse bustos de dragones completamente tallados y ornamentados en madera; y también se puede encontrar este tipo de adornos u ornamentaciones en el contorno de las puertas de ingreso a la capilla de Hollmenkollen y Fantoft– y en el centro sobresale el martillo de Thor (dios del trueno). En los contornos inferiores de cada extremo del logotipo, además, se dibujan dos hachas: armas de lucha medieval.

Aunque se trate de un elemento estético y gráfico, el martillo de Thor, en la Imagen 12, da cuenta de que la banda, a diferencia, del satanismo de las primeras bandas de la escena noruega, estaba interesada en representar paisajes nórdicos grises (según como hizo en el álbum *Frost*, 1994) y la historia cultural de sus antepasados escandinavos. Por lo tanto, el martillo de Thor, lejos de ser un elemento meramente estético, se convirtió en un símbolo de la religión Ásatrú, y de reivindicación pagana.

Al respecto, se puede agregar que, en el siglo XIX, Guido von List (1848-1919), ya era una de las figuras destacables para el neopaganismo moderno, debido a sus conocimientos místicos-ocultistas-rúnicos, puesto que reactivaría a dioses de religiones pangermánicas, como Wotan (mitología germánica) equivalente a Odín (mitología nórdica); sus proféticas visiones además le permitieron tener una autoridad mesiánica y redentora del pueblo alemán. En 1908, publicó *El secreto de las runas*, en el que interpreta la cosmogonía, el esoterismo, el ocultismo, lo místico, como un sistema de adivinación; esta obra tendría una notable influencia en el resurgimiento de la religión Ásatrú (leal a los dioses)¹⁹¹, que unificó tradiciones paganas del centro-norte de Europa, con matrices en Islandia, Noruega, Dinamarca, Suecia y España. Aunque esta religión data de la Edad de Piedra, en las regiones escandinavas uno de los símbolos más reconocidos del Ásatrú, para la cultura vikinga –si se quiere odinista–, es el martillo de Thor, ampliamente utilizado en el black metal noruego (en el próximo apartado, a propósito de Bathory, se ampliará sobre la mitología escandinava).

La identidad religiosa en la simbología de Enslaved permite comprender la sensibilidad pagana y la naturaleza heroica del black metal, cuando rinde tributo a sus dioses antiguos. Así, la reivindicación de símbolos de viejas religiones supone un cambio de mentalidad en la configuración de la música extrema, teniendo como elemento interpretativo el paisaje y las raíces culturales precristianas. Para Thacker (2010), no todas las bandas de black metal han sido satánicas, pese a que el pánico satánico y

¹⁹¹ Las primeras organizaciones fueron independientes y se fundaron hacia 1972, especialmente en Islandia, EE. UU., Reino Unido.

mediático de los 90 haya publicitado tal etiqueta. Borknagar, por ejemplo, ha sido una banda eminentemente paisajística y geográfica en su propuesta iconográfica, el videoclip de la canción “Winter Thrice”¹⁹², con un sonido black metal progresivo, alejado del primitivo, combina voces y coros en ocasionales gruñidos, melodías y aceleraciones de los *riffs* y batería, para generar una atmósfera fría. Y esto, debido a que gran parte del vídeo transcurren imágenes invernales de lagos y bosques cubiertos completamente de nieve, en Noruega, mientras sus integrantes cantan en el interior de una cabaña de madera vikinga.

En este punto se debe interpelar: ¿por qué el black metal ha utilizado el paisaje y la religiosidad emergente, de manera teatral o como estrategias de reivindicación tradicionalista? Por un lado, si bien es cierto, las diferentes formas de paganismo, desde la época renacentista, surgieron en resistencia a la homogenización cristiana, siendo el politeísmo esotérico, religioso, mágico, la mitología, narrativas de las regiones escandinavas a las que se debía retornar con un grado de idealización y corporización. Por otro lado, se debe tener en cuenta que la designación del término “pagano” representaría una problemática que históricamente se utilizó para estigmatizar a las regiones del norte: “El norte se convirtió en símbolo del mal y de la influencia satánica, y a menudo era la dirección hacia la que se colocaba la cabeza de los excomulgados y los no bautizados cuando eran enterrados” (Brotton, 2014, p.87).

No en vano el Imperio Romano a todos los pueblos que no creían en la imagen divina los tildaba de paganos, sobre todo, a los que no estaban bajo su tutela; incluso, los consideraban bárbaros. No obstante, la manipulación discursiva e histórica de lo pagano como lo hereje o, si se quiere, como lo despojado de civilización; más bien, posee una interesante genealogía cosmológica, ya que en las lenguas antiguas nórdicas aducía al páramo: “It is not coincidental that the term “heathen” comes from the Old Norse word *heið* meaning heath or moor. A *heiðing* is not just someone who worships the old Gods, but someone from the heath, in other words, outside of civilization” (Olson, 2008, p.62)¹⁹³.

Estar fuera de la civilización, precisamente, involucra vincularse con la naturaleza y los antiguos ancestros, y puede resultar paradójico decir que una banda como Borknagar utilice sonidos modernos y disponga de elementos visuales para reinventar el páramo

¹⁹² En este enlace se puede encontrar el videoclip: <https://www.youtube.com/watch?v=NDrrKv2wjk>

¹⁹³ Traducción: “No es casualidad que el término “pagano” provenga de la antigua palabra nórdica *heið* que significa brezo o páramo. Un *heiðing* no es solo alguien que adora a los antiguos dioses, sino alguien del brezo, en otras palabras, fuera de la civilización”.

nórdico; y también, que la banda Enslaved se hayan disfrazado de guerreros vikingos en los 90 y adherido a símbolos de la antigua religión Ásatrú. Sin embargo, estas bandas permiten discutir que el paganismo moderno en la música popular urbana puede ser resucitado y globalizado, y que también existe la imaginación suficiente para cuestionar los valores de civilización que proponen empresas multinacionales y capitalistas; tomando en cuenta que el apasionado arraigo a una geografía también puede generar pánico hacia lo externo, y de este modo reactivar una mirada racial, al punto de convertirse en una fuerza política.

El hecho de fusionar ruidos electrónicos con lo natural es un asunto inherente del black metal, donde el cuerpo se convierte en una entidad que ejerce estados de trance primitivos. La energía del bosque está lejos de la contaminación urbana, la naturaleza como un símbolo de reconstituir una conciencia geográfica, frente a la decadencia moderna, donde se puede experimentar lo espiritual, por el hecho de estar desconectados del mundo urbano (Shakespeare 2010). Así, en el paganismo se está siempre del lado de la naturaleza y de sus fuerzas místicas, que contiene los secretos mágicos del pasado, porque es el lugar de las invocaciones demoníacas, astrales.

2.1.4. Estudio de caso: Cuerpo vikingo de Bathory (Suecia).

Como se ha revisado, anteriormente, la activación de la imagen satanista, en la escena del black metal noruego de los 90, fue el punto de partida de una geocorporalidad religiosa y esotérica, revestida de artefactos medievales como pentagramas, cruces invertidas, armas, *corpse-paint*, letras de canciones y portadas musicales, etc. A expensas de la demonización mediática, que popularizó los excesos y la parafernalia, se despertó un sentimiento nacionalista por el paisaje, la geografía y la mitología, lo cual permitiría reconstruir tradiciones escandinavas entre la escena musical de Noruega, Suecia, y Finlandia.

La construcción de un cuerpo geográfico –al contrario de lo que sucedía con el cuerpo urbano de subestilos como el thrash metal, death metal–, pasó de corporizar una zona industrial de fábricas a corporizar zonas rurales en bosques; de una calle ruidosa a fusionarse con el paisaje, gris y frío. El black metal, en este contexto, ya era algo más que una etiqueta anticristiana, ante todo, era resistencia geográfica al urbanismo y a la industrialización: sonar primitivo era un síntoma para corporizar lo pagano.

Por tales motivos, como parte del análisis, se ha tomado en cuenta a Bathory e Immortal, dos bandas que reactivaron la geocorporalidad, a nivel paganista, mitológico

y paisajístico. Si bien, Bathory de Suecia, e Immortal de Noruega, se inscriben en la escena musical del black metal, se deben precisar algunas particularidades, puesto que Bathory fue una de las bandas pioneras del primer black metal surgido en los años 80 –y que influyó notablemente en la escena del black metal noruego, pero que se toma en cuenta debido a que es la banda pionera del metal escandinavo en remitirse a temáticas vikingas y paganas– junto a Venom y Celtic Frost; mientras que, Immortal, formó parte de la primera oleada del black metal noruego. Hay que considerar que Bathory, en sus orígenes, se ocuparía de una estética y narrativa más satánica y, posteriormente, se encaminaría a la mitología vikinga; en tanto que Immortal, pese a ser asociada al black metal satánico, su propuesta esotérica se encaminó a tributar el paisaje, la geografía, el invierno de su natal Bergen.

Bathory se formó hacia 1983, en Vällingby, Estocolmo (Suecia) y “[...] toma su nombre de la «condesa sangrienta» Erzebet Bathory, una noble húngara del siglo XVII juzgada por el asesinato de cientos de jóvenes mujeres, en cuya sangre supuestamente se bañó para conservar su belleza juvenil” (Moynihan & Soderlind, 2013, p.49). Esta banda ha sido pionera, dentro de la escena del metal extremo, en reflejar aspectos sincréticos, a nivel musical y visual, ya sea pasando del característico gruñido y de las composiciones estridentes y aceleradas del black metal primitivo (puesto que los orígenes sonoros de la banda son una mezcla entre Motörhead, Black Sabbath y el *punk*), hasta las composiciones melódicas y pausadas, incorporando guitarras acústicas a sus canciones, a las que agregaría cantos heroicos, creando una atmósferas épicas y románticas.

La época *underground* de la banda estuvo marcada por una inquietante imagen ocultista, por ejemplo, en su primer álbum, y debido a la promoción satánica que hacían otras bandas, Bathory había ubicado en la portada la imagen de un macho cabrío, como símbolo religioso y anticristiano. Por aquel entonces, su líder, Quorthon (vocalista, letrista y compositor), aparecía en fotografías adoptando una estética corporal sadomasoquista, satánica: collares de huesos, escupiendo fuego, en medio de pentagramas y de la bandera sueca, eran elementos que relataban lo que caracterizó al iniciático black metal. Así, su primer álbum es:

Una grabación que se convertiría en legendaria y cuya estética, oscura y tétrica en su aterradora sencillez; sus letras, demoníacas y desgarradas; y su música, simple, ruidosa, polvorienta y desgarrada, se ha convertido hasta hoy en la fuente de inspiración por excelencia para todo un género: el Black Metal (Rubio, 2013, p.64).

Esta política de representación se manifestaría, especialmente, en los tres primeros discos: *Bathory* (1984), *The Return* (1985), *Under the Sign of the Black Mark* (1987). No obstante, parece que el rumbo de la banda estaba inclinándose hacia una narrativa cosmológica escandinava, dado que, en su primera aparición, en 1984, estuvieron participando en un compilado, denominado: *Scandinavian Metal Attack* (álbum *split* que compartió con las bandas Oz, Trash, Spitfire, Zero Nine). Es así que, para el cuarto álbum, *Blood Fire Death* (1988), la banda abandonaría la imagen satanista –que sucumbía a las tentaciones del mercado– y debido a que Quorthon se había dado cuenta que, antes de la cristianización, eran los vikingos y la mitología, que ocupaban la geografía y la cosmogonía escandinava. Esta conciencia histórica y mítica se trasladaría a un mundo fantástico, musical, religioso y localista, en sus posteriores álbumes *Hammerheart* (1990), *Twilight of the Gods* (1991), *Blood on Ice* (1996), *Nordland I* (2002), *Nordland II* (2003).

Desde esta perspectiva, no cabe duda que Bathory sembraría las bases de lo que sería el paganismo en el black metal y, por consiguiente, se constituyó en unas de las referencias obligatorias para los iniciados músicos de la escena noruega, en los 90 (incorporando a la imaginería sus icónicas imágenes satánicas y cosmológicas). Y, además, despertaría el interés por explorar en la geografía aspectos vinculados a la mitología escandinava:

Aunque no fuese consciente de su influencia. Bathory consiguió crear un patrón básico para el black metal escandinavo en todas sus facetas [...] de la cacofonía frenética a la ampulosidad melódica orquestada; de regodearse en los excesos de la adoración medieval del diablo a meditadas exploraciones del antiguo paganismo vikingo; de extraer inspiración de las tradiciones europeas [...] (Moynihan & Soderlind, 2013, p.56).

En este sentido, el tributo al antiguo paganismo vikingo se puede explorar en el álbum *Blood Fire Death* (1988) y, particularmente, en una de las sesiones fotográficas con las que la banda promocionaba el disco. Así, en la Imagen 13, los músicos Kothaar (bajo), Quorthon (vocalista, guitarra, percusión), Vvornth (batería), aparecen en medio de un bosque, están semidesnudos, llevan vestimentas de cuero, brazaletes y portan espadas; como si sus posturas indicaran autoridad y poder corporal, y estar preparados para una batalla; y como si, además, glorificaran las gestas heroicas de los dioses del Norte.



Imagen 13. Bathory corporizando lo vikingo (1988), época de *Blood Fire Death*.

En primera instancia, esta religiosidad emergente que teatraliza el pasado escandinavo, suponía el intento performático del black metal por superar los problemas de la modernidad secular a partir de la creación de un esquema pagano, basándose en la recuperación del universo precristiano y fijándose en la naturaleza, como anhelo épico. Olson (2008), al respecto, apunta que la geografía, en el black metal, es el modelo propicio para reinventar los sonidos heroicos, puesto que en el entorno se pueden codificar las resonancias de sus orígenes. En segunda instancia, la encarnación corporal y geográfica propuesta por Bathory, en la Imagen 13, subraya la importancia religiosa del nativismo en el black metal (a fines de los años 80), y esto, ciertamente, demostraría que el cuerpo extremo renacía a partir de una conciencia geográfica y tomaba distancia del entorno urbano, industrializado, que experimentaban músicas populares como el pop, o el rockismo, de comercialización masiva.

Sciscione (2010), en esta perspectiva, asevera que los presagios de violencia primitiva en el black metal se combinan con elegías al fuego y al hielo y, a la vez, funcionan como metáforas del destierro de la periferia social. No en vano, Quorthon intensificó estas metáforas cantando sobre la sangre de sus ancestros derramada en el hielo en *Blood on Ice*, sin embargo, ya en *Blood Fire Death* (Sangre Fuego Muerte) se conforma una trilogía discursiva y fantástica, donde la violencia pasa a un estado trascendental y, simbólicamente, señala el retorno a los orígenes.

Siguiendo esta línea reflexiva, el sincretismo geocorporal de la Imagen 13, será enfocado en dos momentos, el primero intentará esbozar precedentes sobre la narrativa vikinga en artistas de rock y metal; y, el segundo momento, se concentrará en dar ciertas

referencias sobre la mitología escandinava que permitan establecer diálogos con la Imagen 13 de *Blood Fire Death*.

Para el primer caso, previo a la narrativa de Bathory, algunas referencias permiten situar lo vikingo en la época del rockismo, por ejemplo, Led Zepellin en el álbum *Led Zeppelin III* (1970), aparece el tema “Immigrant Song”, que reverencia a la tierra fría del norte, al sol de medianoche, al martillo de los dioses y al Valhalla (esta simbología se ampliará más adelante). Asimismo, es fundamental citar la canción “Hall of the Mountain King”, inspirada en la mitología nórdica, y versionada por dos bandas de heavy metal: Rainbow, de los años 70, e igualmente por Savatage, que lleva el título del álbum *Hall of the Mountain King*, publicado en 1987.

Es significativa porque narra el tema épico de un rey del Norte que habita una montaña y no ve la luz solar, puesto que nunca sale de allí. El título de esta canción procede del noruego Henrik Ibsen, de un capítulo de la obra escrita en verso *Peer Gynt*, publicada en 1876, quizá el autor más representativo y emblemático del país, cuya narración se adentra en un mundo fantástico y romántico de trolls, bosques, duendes en las montañas de Drove. Además, se debe añadir que, el compositor Edvard Grieg, uno de los más reconocidos compositores nacionalistas noruegos del siglo XIX, nacido en Bergen 1843, a unos años de que fuera publicada, puso música a esta obra; su propuesta ha tenido impacto de carácter enciclopédico, en la historia y en la educación occidental de niños y jóvenes.

Si bien, las referencias a la temática vikinga, no dominan totalmente la propuesta musical y visual de Led Zepellin, Rainbow y Savatage, puesto que es estrictamente lingüística. Contrario a estas, la banda de heavy metal y power metal, Manowar, formada en Auburn, Nueva York, 1979, tomaría con mayor seriedad estos relatos, tanto en sus narrativas, como en su puesta en escena. Destacarían por una combinación de cantos heroicos, motocicletas, sexismo, a lo largo de su carrera, poniendo en evidencia que el metal era una batalla musical, y contenía la furia de sus guerreros inspirados en los dioses mitológicos nórdicos y el rugir de las máquinas.

El concepto visual y sonoro de Manowar quedaría demostrado en sus presentaciones musicales, portadas, y algunas de sus letras, consideradas elegías del «verdadero metal». Lo heroico, el martillo, las espadas, la sacralización de la guerra, reunieron las condiciones necesarias en álbumes como: *Battle Hymns* (1982), *Into Glory Ride* (1983), *Hail To England* (1984), *Sign Of The Hammer* (1984). En 1997, publicaron el recopilatorio *Anthology*, donde los integrantes, semidesnudos, se ubican en el cuerpo

pieles de animales, como si fuesen guerreros nativos, bárbaros, incluso, esta representación ha sido comparada con el legendario héroe: *Conan el bárbaro* (personaje ficticio, creado por el escritor estadounidense de aventuras Robert E. Howard, en 1932, y llevado al cine, por primera ocasión, en 1982). En la representación corporal de la portada de Manowar, que tuvo motivaciones comerciales, era notorio el exhibicionismo aceitoso de la musculatura, por ello, la banda fue criticada ante utilización de la imagen musical y el estatus que gozaba para hacer propaganda homoerótica y sexista (Ayala Plazarte, 2019, p.74).

De algún modo, Manowar ponderaba aspectos masculinizantes en el cuerpo y teatralizaba una masculinidad tradicional, donde la guerra le pertenece al varón y las tareas domésticas a la mujer, el poder al varón y la reproducción a la mujer (Bonino, 2004). Al mismo tiempo que parodiaba lo jerárquico, camuflándose con leyendas en torno a lo heroico, lo guerrero y, de paso, proyectando el deseo masculino.

Aunque los intereses sexistas de Manowar en la portada de *Anthology* saltan a la vista, y pretenden posicionar que el «verdadero metal» está hecho por varones, se debe señalar que guarda cierta relación con la Imagen 13 de Bathory, sobre todo, en la reminiscencia guerrera y nativista de lo nórdico. No así en la voluminosa exageración de la musculatura, como sí lo hizo el sexismo de Manowar, ya que los lineamientos de la banda sueca más bien estaban vinculados a potenciar la religiosidad en la geografía corporal de la cosmología-escandinava; y no tanto comercializarse y a representar la subyugación femenina, como si lo hizo Manowar en el álbum *Gods of War* (2007), ilustración que devela las musculaturas (caricaturizadas) de los músicos portando espadas y debajo de ellos los cuerpos femeninos tributan su heroicidad, exhibiendo su desnudez.

Estas breves referencias permiten decir que la narrativa mitológica escandinava todavía no estaba dominando totalmente las propuestas musicales de las bandas mencionadas, o mejor dicho, aún no sincronizaban con la perspectiva paganista del metal extremo, y tampoco tenían una intención religiosa o geográfica (sobre este punto referirá el segundo momento del análisis). Partiendo de tales enunciaciones, es indudable que la narrativa cosmológica nórdica se inscribe en un entorno geográfico, donde han coexistido sistemas culturales religiosos (Geertz, 2003), sustentados por tradiciones mitológicas e históricas, relativas a la guerra, la creación, la muerte, el poder; y que – más allá de que el black metal lo haya llevado a la teatralidad y a la representación fantástica, satanista, destructiva– en el caso de la Imagen 13 de Bathory son simbólicas,

porque incrementan la experiencia religiosa de trasladar al cuerpo a la naturaleza. Y esto bajo la consideración de que esta imagen se convirtió en una novedosa e icónica representación corporal para la escena del metal extremo, y también porque la banda, además, encaminó gran parte de sus álbumes a retomar sus raíces ancestrales.

A partir de lo señalado, la geocorporalidad de la Imagen 13 permite poner en diálogo algunos símbolos y narrativas de la mitología nórdica, presentes en la portada del disco *Blood Fire Death*. Refiero a la utilización del cuadro realizado por el pintor nacional noruego Peter Nicolai Arbo, titulado *Åsgårdsreien* (1872) (Imagen 14), mejor conocido en la mitología nórdica como *oskorei*. La elección de este cuadro, en este punto, surge bajo la sospecha de que, los músicos en la Imagen 13 corporizaron a los guerreros vikingos, de igual manera, con la portada intentaron demostrar el espíritu épico y pagano. Es como si los miembros de Bathory habrían intentado codificar la dimensión gráfica, heroica y estética del cuadro, y la hubieran trasladado a sus cuerpos y a la geografía. El nivel estético y el nivel corporal son indicadores de un marcado interés por retornar a un pasado mítico, considerando que la mitología escandinava derivó de la mitología pangermánica.

La sugerente portada del disco (Imagen 14) relata el *oskorei* («cacería salvaje»), donde participan las Valkirias: hijas del dios Odín y enviadas por él a recoger los muertos de la batalla. En el centro del cuadro sobresale el dios Thor, que levanta su martillo y, como puede apreciarse en un detalle extraído (lado izquierdo de la Imagen 15), a espaldas de Quorthon, las cabras trasladan a Thor.



Imagen 14. Peter Nicolai Arbo, *Åsgårdsreien* (1872).



Imagen 15. Lado izquierdo: Quorthon, líder de Bathory; lado derecho: *Blood Fire Death*, 1988.

En el relato, los muertos obtenidos de la «cacería salvaje» son llevados a Odín, quien, luego, las conducirá a Asgard (el mundo de los dioses). El paisaje calcinado, por otra parte, es un signo de que lo decadente es algo terrenal y la furia de las deidades emerge en la hora crepuscular: “Las furiosas valquirias volando a lomos de corceles negros, azuzadas martillo en ristre por el dios nórdico Thor, mientras un guerrero esbozado con una piel de lobo agarra al vuelo a una chica desnuda, levantándola en volandas sobre la tierra quemada” (Moynihan & Soderlind, Didrik, 2013, p.213). Además, se puede acotar que:

Si un guerrero vikingo las veía, sabía que su fin estaba cerca, pero también que ese fin no era sino el comienzo de una vida mejor, pues lo llevaría al Valhalla, junto con otros bravos guerreros. La mitología escandinava suavizó bastante su imagen, que en la previa mitología germánica eran unos seres siniestros que bajaban a los campos de batalla entre tormentas y sembraban la muerte para procurar guerreros a su padre, que entre esos pueblos recibía el nombre de Wotan. Al fin y al cabo, todo debía estar preparado para «la era del hacha y de la espada, la era del viento antes de la destrucción de los mundos» (Velasco, 2017, p.134)¹⁹⁴.

En la mitología escandinava Odín reside en Asgard, es el dios de la sabiduría, la guerra y la muerte, y padre de algunos dioses, como Thor, pero además representa el sacrificio y la tenacidad frente al destino humano, puesto que se colgó bajo el *Yggdrasil* para viajar hacia la muerte y salir del tiempo lineal, y para entrar en un tiempo mítico con el fin de obtener el conocimiento del lenguaje escrito (Olson, 2008, p.58). Odín cabalgaba en su caballo a través del *Yggdrasil*, como si hiciera viajes chamánicos y ancestrales;

¹⁹⁴ El Valhalla, ubicado en Asgard, es el Salón de los Muertos, el paraíso de los dioses escandinavos, donde eran llevados los caídos en batalla.

aunque en el transcurso de las leyendas cristianas se extrapoló su significado al Árbol de la Vida, el *Yggdrasil* formó parte de culturas antiguas (Velasco, 2017), no obstante, en la mitología escandinava es:

El árbol más sagrado de los germanos, el fresno siempre verde del mundo; según la mitología germana, sus ramas abarcaban el cielo y la tierra; sus raíces, de las cuales nacían tres fuentes, unían las tres partes del mundo, Midgard, Utgard y Niflheim. En la copa tenía su asiento un águila, que observaba todo el mundo, entre cuyos ojos estaba entronizado un halcón de las intemperies (Becker, 2008, p.437).

Por este motivo, en diversas representaciones iconográficas de Odín, en los contornos del casco de batalla que porta, se representan águilas, como símbolos de su destino en el *Yggdrasil*. No en vano Odín inspiraría el *Völuspá*, una *Edda* poética narrada por un visionario sobre la creación del mundo y la destrucción final (Ragnarok), equivalente a la muerte cósmica a nombre de un renacer. Así, el Ragnarok permite explicar en la cosmología escandinava que el tiempo no es lineal, sino cíclico, lo que explica el retorno a los dioses. Por ello, el Ragnarok: “is dissimilar to the Christian apocalypse in that the world is born a new following its destruction and the cycle of time begins again [Además] It is significant that Asá Trū black metal bands tend to focus on two interconnected myths: the creation myth and the Ragnarök myth” (Olson, 2008, p.63)¹⁹⁵.

A partir de este marco referencial, puede entenderse lo determinantes y fundamentales que son la muerte, la guerra, el honor, la lucha y, sobre todo, la trascendencia en la mitología escandinava. Si bien es cierto, Odín era el que comandaba la «cacería salvaje» en noches invernales donde buscaba el alma de fallecidos, o de quienes estaban entre el mundo de los vivos y de los muertos, no obstante, en la Imagen 14 del cuadro de Arbo – y, según el detalle extraído en la Imagen 15, lado izquierdo; a diferencia de los guerreros vikingos y de las Valkirias que van en caballos– el dios Thor blande el martillo, pero es llevado en un carruaje de cabras negras. Este particular detalle de la pintura de Arbo llama la atención, porque las cabras emulan al macho cabrío utilizado en el black metal, pero ¿por qué aparecen en una obra de la mitología escandinava? Este detalle ambivalente, entre la estética del black metal y la obra pictórica, podría tomarse

¹⁹⁵ Traducción: “es diferente al apocalipsis cristiano en que el mundo nace como nuevo después de su destrucción y el ciclo del tiempo comienza de nuevo [Además] Es significativo que las bandas de black metal Asá Trū tiendan a centrarse en dos mitos interconectados: el mito de la creación y el mito de Ragnarök”.

como un sincretismo simbólico, si se tiene en cuenta que Bathory, en el tiempo satanista, en la portada de su primer álbum, utilizó la imagen de un macho cabrío, pero, en el caso del cuadro de Arbo la cabra aparece como símbolo del folklore escandinavo. Por ejemplo, en las leyendas nórdicas es conocida la cabra llamada Heidrun que, en lugar de manar leche, manaba hidromiel, una mezcla de agua y miel, tornándose en un manjar alcohólico. Por ello, se creía que Heidrun fue creada en Asgard por los dioses, y que les proveía esta bebida y alimentaba hasta a los guerreros; no es de extrañar que en el Valhalla las Valkirias ofrecían hidromiel en un cuerno rojo (Velasco, 2017, p.100).

Cabe, entonces, interpelarse: ¿en qué momento la cabra se convierte en un símbolo pagano? Muchembled (2016), al respecto, aclara que la folklorización de deidades de la mitología escandinava por parte del cristianismo condujo a personificar al diablo con animales y dotarles de sentido sobrenatural. Por ello, el macho cabrío (es decir, las cabras del detalle de la Imagen 15) se asociaban con deidades como Pan y Thor. En el relato mítico, Thor no solo es conocido como el dios del 'trueno', sino que es uno de los hijos más cercanos al dios Odín, tiene el poder de controlar atmósferas como rayos y truenos, y sería catalogado como un hijo predilecto del cielo y de la fertilidad:

Siempre iba armado con su martillo *Mjollnir* y, como complementos relacionados, los guantes *Járngrípy* el cinturón *Megingjörd*. Estos elementos mágicos, elaborados por los enanos del Svartalfheim, orfebres y magos, los utilizaba para combatir a los gigantes del *Jothunheim* [...] Tenía un carro tirado por dos cabras. Los truenos se producían cuando viajaba sobre él a través del cielo (Velasco, 2017, pp.112-113).

En regiones suecas, en épocas navideñas, en lugar de venados, se suele ubicar una cabra gigante en espacios públicos, como símbolo del folklore mítico-escandinavo y como tributo al valor histórico de sus deidades. En este sentido, Tamara Marbl, estudiante de Bellas Artes en la Universidad de Oslo-Noruega, menciona que tradiciones como el *oskorei* siguen vigentes en el imaginario cultural nórdico:

Oskorei es una leyenda o un mito de noruega. Primero hay que tener en cuenta que es un país que no tiene formalmente una navidad cristiana. Por ejemplo, aquí la navidad (*Christmas*) se conoce con el nombre de *JUL*, debido a que en la mitología nórdica *JUL* significa julio; y la gente, desde épocas precristianas, creía que en este mes el "sol" estaba más cerca y salía de la oscuridad: Noruega tiene el sol de medianoche en verano. (Marlb, 2019: entrevista nº 1, corte 1).

En todo caso, estos apuntes, permiten comprender la dimensión cultural y mitológica que tiene el *oskorei* en las tradiciones escandinavas y, además, justificar el hecho de que Bathory haya elegido la obra de Arbo para representar parte de este folklore en el álbum *Blood Fire Death*. También se debe remarcar que el estilo realista de la pintura de Peter Nicolai Arbo (1831–1892) lo hizo conocido, en su época, por ilustrar temáticas sobre historia y mitología nórdica como *Saint Olav at the Battle of Stiklestad* (1859), *Valkyrien* (1865), *Battle of Stamford Bridge* (1870), *Dagr* (1874), entre otros.

Åsgårdsreien, sin duda, es uno de los cuadros más reconocidos, por el valor cultural y patrimonial, que aporta a la cosmogonía nórdica. Y, no solo porque ahí se reúnen la fantasía, la épica, la guerra, la heroicidad de los dioses de la creación, la muerte y el renacimiento; sino porque este cuadro se suma a la sincronía cultural del espíritu romántico alemán, en la Europa del siglo XIX, sobre todo, cuando volvieron la mirada a las viejas religiones en favor de un *Volkgeist* (espíritu de pueblo) nacionalista (Granholm, 2011).

La mirada de Arbo no quedaría al margen de estos preceptos, ya que su educación en Alemania influiría en la perspectiva de fusionar personajes mitológicos con la identidad escandinava. Esto, porque había realizado estudios formativos en la Escuela de Arte de Copenhague y en la Academia de Arte de Düsseldorf, lugar en el que fue su maestro, el pintor alemán Karl Ferdinand Sohn, que destacaba por sus cuadros míticos y románticos. En 1866 fue nombrado Caballero de la Real Orden Noruega de San Olav en 1866 y Caballero de la Orden de Vasa. Hasta sus últimos días de vida estuvo a cargo de la Sociedad de Christiania Arte. La pintura de Arbo se produjo en una Noruega que vivía un contexto de transición económica y de cambios en el modelo industrial. El catedrático Beethoven Herrera Valencia (2010), explica que hasta el siglo XIX el país tenía una economía colonial basada en la dependencia (hanseática) holandesa y danesa. Y pese a que, hasta 1870, su economía estaba relegada de las economías dominantes europeas, tiempo en el que, además, se produjo una masiva migración hacia Estados Unidos, tuvo que adoptar un modelo industrial expansivo.

Especialmente, seguiría el modelo industrial inglés textil y mecánica, dinamizando la posibilidad de generar mayor comercio llevando la madera a los puertos. Si bien es cierto, entre 1879 y 1883, hubo un período de depresión económica debido a las considerables demandas de productos de exportación. También se debe apuntar que, a diferencia de los demás países nórdicos, los campesinos noruegos mantenían autonomía e independencia económica, sin que el sistema feudal afectara su desempeño. Esta

independencia permitía que se organicen e influyan en la creación de partidos políticos y un sistema parlamentario, con la finalidad de potenciar su materia prima y mano de obra; y que, a *posteriori*, tendría resonancias en la importancia de potenciar sus recursos e ir fortaleciendo la unidad interna del país.

No es de extrañar que, en este contexto, la mirada al espacio rural en la pintura de Theodor Kittelsen haya cobrado importancia, siendo la madera, el paisaje, y la vida cotidiana de los campesinos los protagonistas de su espíritu naturalista. De igual manera, si bien, Arbo no reproduce estrictamente paisajes naturales (como si sucede con paisajes épicos y mitológicos en *Åsgårdsreien*), su imaginación se traduce a una mirada fantástica y mítica de su tiempo. Es, si se quiere, la demostración de que volver a la historia cultural nórdica era una alternativa frente al modelo racionalista y colonial, donde el adoctrinamiento cristiano y la institucionalidad pretendían posicionar el progresismo.

La reinención del paisaje o el anhelo mítico en la pintura noruega del siglo XIX explican, en gran medida, por un lado, por qué la imaginación se tornaría legendaria y, por otro lado, se puede entender como una estrategia de oposición al ideal civilizatorio de la Ilustración. Uno de los méritos de la imaginación mítica de Arbo en *Åsgårdsreien* (Imagen 14) está en el hecho de que narra el oráculo de la tempestad, la oscuridad y la batalla cósmica, un anticipo pictórico a los sonidos estridentes del black metal (*old school*).

De alguna manera, estos planteamientos se trasladarían a la geocorporalidad en el caso Bathory (ver Imagen 13), como si sus integrantes, a fines de los 80, teatralizarían un paganismo moderno, inclinándose por una experiencia religiosa en la naturaleza. Al parecer, esta política de representación visual se matizaría, igualmente, en algunos temas que constan en el álbum *Blood Fire Death*, donde la mitología vikinga cobra fuerza sonora. Por ejemplo, el tributo a la cabalgata del *oskorei* y la dimensión histórica del culto odinista de la muerte, se pueden encontrar en la *intro* de la canción “Odens Ride over Nordland”, donde truenan relámpagos y bufan los corceles, creando una intensa sinfonía de batalla, acompañada de celestiales sonidos que parecen aproximar al momento del crepúsculo. Este holocausto épico continúa en la segunda canción “A Fine Day to Die”¹⁹⁶, en la que al inicio todavía hay tronidos y el bufido de los corceles,

¹⁹⁶ Los siguientes enlaces, corresponden a la *intro* y a la canción dos del álbum:

<https://www.youtube.com/watch?v=eY-Gag31dtU>
<https://www.youtube.com/watch?v=OyYnstGB3rM>

momentáneamente suenan acordes acústicos, acompañados de voces susurrantes de Quorthon, que habla de montañas, fogatas, lagos, la noche, hombres en batallas, oscuridad: “Orgía de silencio/conspiración de paz/ solo el sonido de la brisa fría del norte (...)”, dice en una parte de la canción. La canción (ver minuto 1:45), sin embargo, rompe la supuesta calma y desemboca en el gruñido característico del black metal. La pieza musical en su conjunto es una composición al estilo más clásico del black metal, conservando *riffs* melódicos y una batería rítmica. Lo que llama la atención son las breves combinaciones de teclados sinfónicos (algo novedoso en el metal extremo de los 80, porque hubo bandas más tradicionales, en cuanto a no incluir instrumentación que no fuese guitarras, baterías y bajos, donde se retoma la atmósfera épica y brevemente bufan los corceles (véase minuto 6:00)).

En este disco, los gruñidos y la sonoridad electrónica, combinadas con orquestaciones sinfónicas, hacen que sea una primordial obra para entender los orígenes del metal extremo con el nativismo ancestral vikingo. Bathory, apartándose de temáticas sobre coyunturas políticas belicistas de la época, lograría corporizar y juntar sentimientos arcaicos a una sonoridad electrónica moderna. La veneración por sus raíces, ciertamente, dio paso a que sea reconocido por inventar el black metal escandinavo y el metal vikingo (Granholm, 2011, p.845).

Aunque *Blood Fire Death* es la obra que inaugura el apasionamiento por la mitología escandinava, sería en el quinto álbum, *Hammerheart* (1990) –y también en álbumes como *Twilight of the Gods* (1991), *Blood on Ice* (1996), *Nordland I* (2002), *Nordland II* (2003)– donde Bathory aplicarían con mayor énfasis el metal vikingo (por el que comenzaron a popularizar su imagen como banda en el metal extremo): “Bathory's fifth album, *Hammerheart* an archetypal Viking metal recording landscapes and epic lyrics [...] These album in particular proved very influential with bands from Norway that would later put black metal firmly on the musical map” (Granholm, 2011, p.846)¹⁹⁷. Quorthon, en este sentido, ensayaría una voz menos gruñida y más solemne: coros señoriales se combinaban con melodías épicas. Por tal motivo, la música de Bathory bajaría la intensidad y velocidad del crudo black metal, para dar paso a composiciones con intros acústicos. En *Hammerheart*, destaca la introducción de coros (masculinos), y es interesante no solo observar que la portada del álbum refiere al entierro de un vikingo

¹⁹⁷ Traducción: “El quinto álbum de Bathory, *Hammerheart*, un arquetipo de metal vikingo, graba paisajes y letras épicas [...]. Este álbum en particular demostró ser muy influyente con bandas de Noruega que luego colocarían al black metal firmemente en el mapa musical”.

(siguiendo la línea visual de *Blood Fire Death*), sino que sus letras rinden tributo al paisaje: la herencia histórica cultural-escandinava, al martillo de Thor. En canciones como “Valhalla”, la balada acústica “Song To Hall Up High” –algo menos usual en esta época del metal extremo– que habla del viento nórdico y glorifica un Salón del Cielo. O también en “Father to Son”, que refiere al estruendo del mítico martillo (Thor). Mención especial es la canción “One Rode to Asa Bay”, dedicada a C. Dean Andersson, escritor de ficción, fantasía y terror, por el obsequio a Quorthon de la saga mitológica-escandinava: *Mythos Bloodsong Saga Warrior Witch of Hel, Death Riders of Hel, Werebeasts of Hel, y Valkyries of Hell*, y de las cuales tomó inspiración en su adhesión a lo vikingo. “One Rode to Asa Bay”¹⁹⁸ (seudónimo de Asa Drake que usaba Andersson), es el único vídeo que existe de Bahtory, Quorthon fue el director y quien lo financió, en 1990, y muestra el sincretismo simbólico. Al igual que la letra, el vídeo narra la llegada de los cristianos encapuchados en caballos a las tierras del Norte, particularmente al pueblo de la Bahía de Asa, mientras las naves vikingas *drakkar* se habían ido al mar, la geografía nórdica y los aldeanos son invadidos y sometidos por los colonos. Se puede ver el desconcierto de los ancianos y las mujeres, cuando son impuestos a una nueva lengua y religión, donde, además, sufren la extirpación de sus símbolos.

No obstante, si bien, en el vídeo se puede ver detalles del característico estilo de una *stavkirker* de madera con simbología cristiana y vikinga; Quorthon muestra a un vikingo tocando el cuerno en señal de batalla, así como también se blande el fuego como signo de rebeldía a lo religioso. Al final del vídeo, sin embargo, los vikingos no han perdido del todo la batalla con los cristianos, ya que muestra una *drakkar* que parte hacia el mar y en una montaña reposa la cruz solar policromada (asociada al Sol y al Árbol de la Vida), como si advirtiera que el cristianismo no pudo totalmente extirpar antiguos símbolos medievales celtas, heredados por los vikingos.

Las *stavkirker* se pueden encontrar, especialmente, en Noruega, y, para el Estado, constituyen monumentos patrimoniales por su antigüedad; forman parte de la memoria histórica y el sincretismo religioso, debido a la intervención del cristianismo en Escandinavia. Por ejemplo, en Hollmenkollen o en Fantoft (Imagen 9 y 10) se pudo observar el esmero artístico de erigir con la madera y ubicarlas en medio de bosques o montañas y, además, de preservar ornamentaciones vikingas combinadas con

¹⁹⁸ En este enlace el videoclip de la canción mencionada:
https://www.youtube.com/watch?v=eWxfeUi6y_0

estructuras cristianas; se notó en sus interiores altares ceremoniales de culto religioso.

Por lo tanto, se debe apuntar sobre lo vikingo:

Este pueblo nórdico ha pasado a la historia sobre todo por las crónicas que escribieron los monjes que sobrevivieron a los asaltos llevados en Inglaterra, Irlanda y Francia. Aquellos que se dedicaban al pillaje, el robo y el incendio sí eran vikingos. Podían proceder de cualquiera de las tierras nórdicas, pero la denominación de vikingo era solo para los que participaban en una de aquellas expediciones. El resto del tiempo vivían en granjas [...] (Velasco, 2017, p.23).

Este historiador, además, indica que es un error representar a los vikingos con cuernos, ya que eran enterrados con todo su «equipo de guerra». Esta folklorización ha llevado a que, históricamente, se estigmatice a este pueblo como bárbaros y, sobre todo, se desconozca que fue uno de los que abrió significativas rutas comerciales abarcando, incluso, desde Groenlandia hasta Constantinopla.

Una de estas significativas rutas comerciales se sitúa en el contexto de la invasión cristiana que, en Noruega, inició hacia el año 1000, sobre todo, en el contacto que hubo con la Europa cristiana, entre ligas comerciales (especialmente en el siglo XII). La Liga Hanseática, por ejemplo, comprendía comerciantes alemanes que operaban de manera fluvial, en el Mar del Norte, y lograron monopolizar un sistema de exportaciones de pescado, picles, madera, entre Londres y Rusia. La dinamización de la economía por parte de los comerciantes alemanes no solo afianzó el tránsito de productos sino también fortaleció una unidad cultural del Norte.

De este modo, la cultura escandinava, vikinga, al entrar en el circuito comercial, indudablemente, pasaría a depender del sistema eclesiástico romano hasta que hubo la Reforma en 1537. A mediados del siglo XVI, la prohibición de prácticas de prédica laicas motivó la existencia de grupos religiosos independientes, lo cual influyó en una mirada conservadora hacia el cristianismo.

En cualquier caso, las rutas comerciales hanseáticas no solo contribuyeron a una economía próspera, dinámica y sostenida, abierta a la cooperación de productos y materias primas, sino que fortaleció la identidad y la unidad cultural del Norte, posibilitando el intercambio de cosmogonías y símbolos pangermánicos y celtas. De ahí que, en el vídeo de Bathory, al igual que a las afueras de la iglesia de Fantoft en Bergen (Imagen 10), se recupere parte de esta migración simbólica y se muestre parte de este intercambio, sobre todo, con el símbolo de la cruz solar policromada, los sistemas rúnicos, o la cruz gamada (símbolo solar de origen indoeuropeo, llamado antiguamente por los germanos *thurshamr* “martillo de Thor”). Debe anotarse que parte de estas

simbologías han sido apropiadas y usadas política y religiosamente en bandas de black metal con finalidades raciales o históricas, ya sea para identificarse con el Ásatrú (según como se hizo referencia anteriormente a Enslaved), o como Burzum, que hacía propaganda –Varg Vikernes, desde la cárcel– con la política nazi (según como se refirió a esta banda en el acápite 2.1.3.2.). Por ello, se debe establecer que mientras las bandas de black metal que seguían la imagen satanista intentaban afianzar una identidad destructiva y anticristiana, las bandas de black metal pagano (Bathory), como bien apunta Olson (2008), tomarían nociones de lugar e historia para hacer su expresión cultural.

El cuerpo vikingo que propuso Bathory da cuenta de algunas problemáticas culturales que compromete al black metal cuando se ha inclinado por la mitología escandinava, sobre todo, por el hecho de reconocer antecedentes históricos de migración de símbolos celtas y pangermánicos utilizados por los vikingos, en las rutas comerciales hanseáticas. Asimismo, permite reconocer el hecho de llevar la nostalgia histórica de un pasado a una teatralidad vinculada a la música extrema. Si el cuerpo en la modernidad ha estado disciplinado, borrado, idealizado y modelizado (Le Breton, 2002), es interesante preguntarse: ¿por qué el black metal ha recurrido exclusivamente al satanismo y al paganismo para reivindicarlo?

Es posible que el surgimiento de las escenas musicales nórdicas tenga que ver con factores globales, puesto que surgieron en regiones aisladas y descentralizadas geográficamente. Hay que tener en cuenta también que las grandes capitales de Europa central, por lo general, han sido las que han tenido mayor protagonismo y promoción cultural, social y política, siendo tomadas como modelos de intelectualidad y hegemonía. Por ello, la falta de visibilización es una de las características para comprender el surgimiento de expresiones artístico-culturales en la modernidad (Martí, 2013). A su vez, la geocorporalidad vikinga de Bathory, en la Imagen 13, es una de las formas de visibilizar oposiciones discursivas en torno al cristianismo, al capitalismo, y de retornar a un romántico vínculo con el paisaje en perspectiva paganista.

Bathory, no solo reactiva, en el *underground*, la geografía y la mitología escandinava, sino que, además, toma el arte del pintor noruego Peter Nicolai Arbo y lo ubica en el contexto del metal extremo; una década (1980-1990) caracterizada por representaciones visuales de zombies modernos, *gore* (death metal), armas químicas, guerra civil, destrucción bélica (thrash metal). Por estos motivos, Bathory siembran las bases de lo que serían las adhesiones al metal vikingo y al paganismo en las escenas musicales

nórdicas y, posteriormente, en escenas musicales globales del metal extremo. *Blood Fire Death*, de alguna manera, demuestra un espíritu reaccionario ante la nostálgica batalla celestial de su mitológica, como un acontecimiento ausente, que debe cubrirse con fantasía e imaginación.

Es posible que, la inspiración pagana de los dioses del Norte, estaba esperando que, Quorthon (1966- 2004), uno de sus hijos del Valhalla, encarne la estruendosa sonoridad de un pasado escandinavo olvidado, y que el black metal noruego sea el catalizador de un sistema cultural religioso llevado a extremos sonoros y corporales. Bathory se atrevió a corporizar y construir canciones y coros, batallas épicas y atmósferas oscuras, que comprometió la identidad territorial del Norte, en subestilos como el folk metal.

2.1.4.1. La influencia de Bathory y el black metal sobre el folk metal.

La geocorporalidad paganista de Bathory sería un modelo indiscutible al momento de narrar con el paisaje un pasado mítico, fantástico y heroico, la cual se amplificó a otras bandas del primer black metal como Burzum, Enslaved, Immortal, y de la segunda oleada como Borknagar, Ulver (Einherjar, por ejemplo, se inclinó por el folk pagan metal, mientras que Amon Amarth, a través del death metal melódico), y no tardaron en llevar el nativismo nórdico a una exploración religiosa y escénica. En la escena del black metal noruego, la etapa satánica de Bathory se convirtió en un artefacto de culto, hablando visual y musicalmente, sin embargo, cuando muchos pensaban que el black metal tenía que sonar, estrictamente, precario, puro y salvaje, no sabían que las fusiones de esta banda serían referenciales para el surgimiento de subestilos musicales como el viking metal/ folk pagan metal/ black pagan metal.

Por tal motivo, conviene decir que, si bien, el black metal es el subestilo que he tomado en cuenta para contextualizar la adhesión a lo geográfico y lo pagano y, particularmente, se ha referido al black metal noruego, como parte del trabajo etnográfico de campo y casos de estudio (como se verá a continuación con la banda Immortal de Bergen); interesa mencionar que una de las progresiones musicales del black metal es el folk metal (subestilo que se hará mención en casos de estudio en el Capítulo III y IV).

Esto, con la finalidad de observar que los esquemas nativistas del black metal –iniciado por Bathory y seguido en el black metal noruego– se amplificaron al desarrollo de la escena del folk metal a nivel global. A partir del folk metal puede decirse que la geografía nórdica despertó el interés, por ejemplo, en bandas de la geografía andina en América del Sur. La revisión de estas progresiones glociales se ampliará en capítulos

posteriores, por ahora, es fundamental dejar planteado un marco referencial para comprender que el black metal fue el puntapié en el surgimiento de la escena del folk.

La noción de folk –deriva del alemán *Volk*, y que Granholm (2011), define como el espíritu del pueblo– se ha utilizado para designar prácticas, representaciones, estilos, que se han fusionado con la música popular urbana. En primera instancia, los orígenes (folk “pueblo”, lore “sabiduría”) se remontan al siglo XIX, cuando el escritor británico William John Thoms (1803-1885) acuñó este término para el estudio de saberes de culturas arcaicas, tiempo en el que además se fundó la Folklore Society de Londres (1878), con perspectivas antropológicas. De cierta manera, el folklore ha estado vinculado a sentimientos de arraigo a la identidad nacional, especialmente, en culturas populares que se han desempeñado en zonas rurales y comunidades étnicas.

Contrario a las visiones dominantes de la música culta, académica, que patentaba el eurocentrismo (Martí, 1997), en el siglo XX, el folk experimentaría cambios significativos y serviría para incorporar estudios de músicas no occidentales (Nettl, 1992), articuladas a la tradición (Frith, 2014). Así, disciplinas como la etnomusicología se preocuparían por estudiar la música en el contexto de tradiciones orales en comunidades e intentarían comprender la preservación de saberes a través de la música étnica; la cual ha influido en ritos, ceremonias de iniciación e integración de sus modos de vida (véase Blacking, 2015).

Debido a las migraciones musicales del siglo XX, así como a la acelerada proliferación de industrias culturales, el folk no referiría solo a estudios de músicas rurales y pasaría a entenderse en el marco de las hibridaciones de la música popular urbana. En la música popular tradicional, el folk, además, incluye aspectos étnicos, ceremoniales, saberes ancestrales y espirituales, ya sea de culturas africanas, indoamericanas e indoeuropeas. La música folk, de cierta manera, está comprometida con la vida diaria, pues, elabora rituales para integrar elementos como el arte y la vida; recupera tradiciones orales, idiomáticas, creencias y, sobre todo, resalta aspectos comunitarios. Es una música que, ciertamente, pone énfasis en la “pureza” y, por tanto, se muestra como una “verdad” musical inmutable (Frith, 2014, p.87). La música folk es un concepto que ha permeado con las raíces y ha trabajado con producciones pertenecientes a sus localidades, muchas de las cuales han logrado globalizarse, así, en la cultura folk, por ejemplo, se encuentran a ritmos como: el blues, ska del reggae jamaiquino, o la música country & western (Shuker, 2009).

Podría decirse que algunos músicos utilizaron la música folk para reivindicar aspectos sociales, así, en la década del 50, por ejemplo, Pete Seeger hacía canción protesta, en defensa de los derechos humanos, por ello, fue perseguido por el Comité de Asuntos Antiamericanos, hacia 1951, y encarcelado. Su trayectoria artística y solidaridad pacifista no tardó en convertirse en el referente del movimiento *hippie*. A más de esto, como género, el folk, tanto en Reino Unido como en EE. UU.:

[...] experimentó un renacimiento fuerte [...] a finales de los cincuenta y principios de los setenta. En Estados Unidos, los intérpretes punteros fueron Bon Dylan, Joan Baez y Phil Ochs, que se basaron en las tradiciones populares y de activismo radical desarrolladas por Woody Guthrie y Peter Seeger en los años treinta” (Shuker, 2009, p.91).

En continuidad, hacia los años 70, el folk modernizaría esta tradición musical, pues, comenzó a innovar y fusionar sonidos e instrumentos elektrofolk, provenientes de diversos estilos, como guitarras electroacústicas, banjos, mandolinas unkleles, contrabajos, laúd, violines, teclados, etc. En relación a esta modernización sonora, Netti (1992), enfatizaba que el folk urbano, en esta década, tuvo muchos detractores y fue cuestionado porque carecía de autenticidad, ya que al fusionarse con la tecnología modificaba sus sonidos. Sin embargo, la industria y los artistas que estaban inmersos en este campo musical expandían su popularidad.

A mediados de los años 70, debido a las constantes experimentaciones de la música folk que mutaron, se comenzó a utilizar el término Neofolk: género musical contemporáneo llamado “Industrial”, para denominar bandas electrónicas como Throbbing Gristle (experimentaban con sintetizadores y sonidos distorsionados), las cuales habían firmado con la compañía discográfica británica Industrial Records. En los años 80, en cambio, se lo llamó post-Industrial, debido a las múltiples combinaciones que realizó la música electrónica con instrumentos tradicionales europeos, agrupando a músicos como: “[...] Douglas Pearce, Tony Wakeford de Sol Invictus” (Granholm, 2011, p.532). Además, explica que, antes del black metal, la escena europea del Neofolk electrónico, se concentró principalmente en narrativas del romanticismo, la antigua mitología de la cultura germánica y escandinava.

Este marco referencial permite situar que la modernización de sonidos y estéticas no estuvo ajena a las tradiciones populares, más bien son indicadores de que la música urbana podía fusionarse y adaptarse. Las raíces mitológicas y paganas que, en el metal extremo, inauguró Bathory y siguió el black metal, se adscriben a estas lógicas

modernas de trasladar narrativas folklóricas escandinavas, a los sonidos electrónicos. Bandas que se inscriben en la línea del Neofolk Pagan Metal, desde comienzos de los 90, como Isengard, Storm, Wongraven, Borknagar, Ulver (integradas por músicos de black metal), Einherjer (Noruega), Ensiferum y Fintroll (Finlandia), Tyr (Islas Feroe), Falkenbach (Alemania), Thyrfing (Suecia), hasta comienzos del milenio como Eluveitie (Suiza), etc. Algunas de estas bandas se concentraron, exclusivamente en las letras y la estética, otras, en cambio acoplaron instrumentos tradicionales celtas como gaitas, flautas, violines, banjos, mandolinas.

Por ejemplo, el proyecto musical Wardruna (aunque no es exclusivamente de folk metal, pero evidencia el paso de un músico de black metal hacia realizar exclusivamente música étnica), aparecido en 2003, ciudad de Bergen, formada por Kvittrafn, ex-baterista de la banda Gorgoroth; muestra la importancia del tribalismo, puesto que se ha dedicado a recrear en cantos y musicalmente, antiguas tradiciones vikingas, chamánicas y mágicas. Aseverando incluso que ha realizado, con pieles de animales cazados en las montañas, instrumentos como el tambor, esto como un tributo al modo de vida de sus ancestros. Las bandas de la escena Neofolk reterritorializan la geografía de sus localidades, trasladando los instrumentos y el cuerpo a la naturaleza. Tal encarnación geocorporal puede notarse, por ejemplo, en el videoclip de la canción “A Rose For Epona” de la banda suiza Eluveitie, que reproduce la leyenda de la diosa celta (Epona) de los caballos y la fertilidad, donde aparece en un bosque las escenas de una mujer, que emula a la diosa, vestida con capa negra, utiliza fuego, aparece en antiguas ruinas, cargando leña. Al inicio de la canción aparece la panorámica de montañas, y como música de fondo suenan gaitas y flautas, hasta que se funde con el sonido del mandolín, las guitarras eléctricas, el bajo, y la batería¹⁹⁹.

Esto, de cierta manera, es un indicio de que la música popular urbana, que se ha inclinado por el folk local, ha utilizado la performática para remarcar el territorio y la tradición. El Neofolk radicaliza el tradicionalismo, busca la “autenticidad” en las raíces paganas de su geografía (pangermánicas, celtas, vikingas). Aquí, cabría preguntarse si ¿la fusión instrumental tradicional con la música moderna logra conjugar la autenticidad, o se trata de un espectáculo moderno que teatraliza lo étnico con un grado de exotismo? No obstante, es indudable que el Neofolk, más allá de ser una performática, muestra y hereda aspectos esotéricos, religiosos, chamánicos y culturales

¹⁹⁹ En el siguiente enlace se puede observar el videoclip mencionado:
https://www.youtube.com/watch?v=_1lXdLus2WI

del espíritu folk (*Volksgeist*) que, desde la época romántica, ha promovido una ideología sobre los valores nacionalistas, reactivando nociones históricas como la raza (Granholm, 2011, p.537).

Las acotaciones expuestas permiten observar que la escena musical nórdica es la más sólida en el campo del folk metal, lo cual no descarta que, en países como Israel, Inglaterra, España, Rusia, Argentina, Colombia, Perú, Ecuador, etc., también existan bandas que comulgan con los principios paganistas del Neofolk. De hecho, reproducen algunos de estos sistemas culturales; mientras que otras se inclinan por sus tradiciones populares locales (según como se revisará en el Capítulo IV).

2.1.5. Estudio de caso: Paisaje nativo de Immortal (Noruega).

Durante la década de los años 90, el formato geocorporal se configuraría de acuerdo a los impulsos musicales y la ideología cultural que sostuvo el black metal. Como se ha venido revisando, los esquemas corporales religiosos y esotéricos variaron entre el satanismo y el paganismo. Las cosmovisiones seculares nórdicas fueron retomadas como estrategias para construir imágenes con una dimensión naturalista y mística. Si bien es cierto, Bathory fue la banda matriz en este tipo de narrativas; dentro de la escena del black metal noruego, sería la banda Immortal, una de las que, con mayor énfasis, se inclinaría por representar el paisaje nórdico; con un alto grado de fantasía se preocuparía por ubicar al cuerpo en los bosques de su ciudad natal de Bergen y, de esta manera, globalizaría su música e imagen.

Immortal fue fundada en la ciudad de Bergen, en 1990 y, rápidamente, contribuyeron a la consolidación del black metal noruego. Tras la publicación de su primer álbum *Diabolical Fullmoon Mysticism* (1992) fueron entrevistados por la televisión noruega y comenzarían a ser reconocidos, debido a los excesos y la parafernalia, que se popularizaba en la escena, la banda había rechazado la etiqueta de ser black metal, sobre todo, por el vídeo de la canción “The Call of the Wintermoon” (que consta en el álbum *Diabolical Fullmoon Mysticism*, lanzada por Osmose Productions, 1992)²⁰⁰. En el cual, aparecen sus integrantes en *corpse-paint*, corriendo entre ruinas y en medio de bosques encantados, escupiendo fuego, portando armas medievales; mientras uno de ellos lleva un atuendo de brujo. Estas escenas, fantásticas y medievales, erróneamente, llegaron a confundir la percepción cultural, tratándolos como una banda satanista. Frente a estas

²⁰⁰ El videoclip de la canción se puede observar en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=H2rJrB2pHtY>

prerrogativas, la banda declaró que su estilo es más bien holocaust metal, sin embargo, es indudable que su estética visual y sonora dialoga plenamente con los estatutos del black metal. La sintonía que mantuvo con el espíritu paganista y la reinención de la geografía con un grado de encantamiento amplificarían su popularidad en el *underground* global, a partir de álbumes como *Pure Holocaust* (1993), *Battles in the North* (1995), *Blizzard Beasts* (1997), *At the Heart of Winter* (1999), *Sons of Northern Darkness* (2002), *All Shall Fall* (2009), entre otros.

Ahora bien, la geocorporalidad que propone Immortal radica en establecer planteamientos tales como: ¿qué niveles de significación proyecta el cuerpo al ser ubicado en el paisaje nativo de Bergen? ¿La dimensión religiosa y fantástica de Immortal dialoga con tradiciones del folklore nórdico? ¿Cómo contribuye a la popularización del black metal la fusión del ocultismo y la naturaleza?

En la Imagen 16, Abbath y Demonaz llevan la estética black metal, sobre todo por el *corpse paint* y la indumentaria ocultista que cubre sus cuerpos, teniendo como telón de fondo árboles, una montaña, bajo un cielo gris. En tanto que, la Imagen 17, muestra a Abbath caminando en medio de un bosque de pinos, y con una de sus manos apuntando hacia otro lugar. Este gesto del músico, al caminar en medio del bosque de pinos, completamente verde, de algún modo, recrea la atmósfera sobre leyendas del folklore popular noruego, como parte de las tradiciones orales, cuando criaturas extrañas llamadas trolls, gnomos, o duendes, aparecían en medio del bosque.



Imagen 16. Abbath y Demonaz en el paisaje de Bergen-Noruega.



Imagen 17. Abbath, en un bosque de Bergen. (Foto: Peter Beste)

En gran medida, la corporalidad expuesta de Immortal desafía la mirada sobre los esquemas urbanistas e industrialistas del metal extremo, puesto que la geografía se convierte en un símbolo espiritualista para el metal nórdico, por ello: “in the form of the old and native. We can speak of a sort of a “discovery of nature”” (Granholm, 2011, p.521)²⁰¹. Cuando Merleau-Ponty, en la *Fenomenología de la percepción*, se pregunta si: ¿el espacio es una «forma» de conocimiento? Explica que:

La experiencia de la espacialidad expresa nuestra fijación en el mundo. [...] nos hemos visto obligados a hacer aparecer, como condición de la espacialidad, la fijación del sujeto en un medio contextual y, finalmente, su inherencia al mundo, en otros términos, hemos tenido que reconocer que la percepción espacial [...] (Merleau-Ponty, 1945, pp.295-296).

La experiencia espacial, como conocimiento del cuerpo en el mundo, propuesta por Merleau-Ponty, puede ser relacionada a la corporalidad de Immortal, dado que esta espacialidad se matiza en un contexto geográfico local, con niveles de significación fantásticos, espirituales y ocultistas. Así, las Imágenes 16 y 17 de la banda Immortal, abren la posibilidad de disertar: ¿por qué Immortal no estaba identificada con el satanismo?; y, más bien, inclinó la percepción espacial (geográfica) por mostrar la corporalidad en el paisaje.

Posiblemente, Immortal es la banda de black metal noruego que más inspiración ha tenido en el frío nórdico (Grow, 2012). Este recurso, más allá de idealizarlo en sus diversas representaciones, lo han utilizado como método de aproximación naturalista y

²⁰¹ Traducción: “en forma de lo antiguo y lo nativo. Podemos hablar de una especie de “descubrimiento de la naturaleza””.

para regenerar sus sonidos electrónicos. No es de extrañar que su sonido provenga de las mismas entrañas de la naturaleza helada y agresiva: las tormentas, la nieve, las montañas, los abismos, los cuervos, los lagos, los fiordos, los bosques, el gris firmamento, son indicadores de que, en la narrativa de la banda, reina una sensibilidad fúnebre, impía y, de renacimiento. Si bien, instrumentalmente utilizan solo la clásica guitarra, bajo y batería, sus composiciones musicales se combinan con melodías que evocan la opulencia del viento del Norte (por ejemplo, la canción “At the heart of winter”, recuerda al viento que recorre al comienzo de la canción “Twilight of the Gods” de Bathory) y, por lo general, son violentas y veloces, especialmente, la batería a menudo golpea incesantemente hasta combinarse con el feroz y agudo gruñido de Abbath, que genera una atmósfera monstruosa, desoladora y de orfandad en medio de la naturaleza: rasgo que ha vuelto inconfundible a Immortal.

Así, la música de Immortal reverencia al paisaje, y se traduce a canciones como “Mountains of might”, la cual elogia aspectos cosmogónicos de las montañas como entes ancestrales de la fuerza y la persistencia. Otra de las canciones más populares es “All Shall Fall” (título del mismo álbum, producida por la disquera Nuclear Blast, 2010)²⁰², en cuyo vídeo sus integrantes aparecen tocando en medio de oscuros y gélidos glaciares de la Antártida, como si el *corpse-paint* y sus vestimentas negras, se mimetizaran con aquel paisaje. La canción refiere a los guerreros del Norte, el poder, que se conjuga con la muerte; y el acero, que identifica edades antiguas de la oscuridad nórdica.

Para Immortal, la idea de aparecer como entidades o criaturas oscuras, cantando endemoniadamente en medio de bosques verdes, nebulosos, invernales, va más allá de la misma intención satanista que caracterizaba los orígenes del black metal (según como se ha referenciado en las Imágenes 16 y 17, así como los videoclip: “The Call of the Wintermoon”, “All Shall Fall”). Bandas como Emperor a inicios de los 90, por ejemplo, aparecían en paisajes o fortalezas medievales, vestidos como auténticos emperadores o monjes esotéricos; tomando como escenario el paisaje de su natal Notodden. Lo mismo sucedía con bandas como Gorgoroth que combinaban el satanismo con los grises paisajes de Bergen. No obstante, estas bandas pudieron haber cantado a la naturaleza, pero se mantuvieron leales a socializar la geocorporalidad a través de imágenes satánicas. Algo que, en cambio, en Immortal no fue una constante, ni tampoco la

²⁰² En el siguiente enlace se puede observar el videoclip:
https://www.youtube.com/watch?v=sOOebk_dKFo

intención original; y más bien, puede decirse, que se apropiaron del esquema y la estética del black metal y lo trasladaron a una dimensión pagana, religiosa y paisajística. En este sentido, al trasladar la estética black metal a los bosques, los integrantes de Immortal, ciertamente, emulaban a criaturas de la mitología nórdica como trolls, elfos²⁰³ y orcos, que aparecían en los bosques encantados, y han formado parte de los imaginarios folkloristas y de la literatura fantástica. La religiosidad geográfica de Immortal constituye una nostalgia pagana, pre-cristiana, masculina, donde el apocalipsis es mostrar la pureza de la naturaleza y no del diablo. La violencia y la destrucción están en el misticismo de los bosques y sirven para contraponerse a la vida urbana:

Spirits and monsters associated with nature serve an important function in black metal that overlaps with many of the issues concerning religion, but constitutes a unique conceptual perspective that transcends the Satanic/Pagan [...] Whereas Satan and myriad pagan deities are frequently seen by participants as very real corporeal entities, monsters like trolls, werewolves and elves are used by black metalers as symbolic representations of nature, power and vitality (Olson, 2008, p.69)²⁰⁴.

Este autor, además, se dedicó a traducir del noruego al inglés relatos de literatura nórdica para resaltar aspectos fundamentales sobre los trolls, como criaturas folklóricas. Uno de los que consiguió traducir se titula “The Cleft in Horje Mountain” (escrito por Reimund Kvideland, and Sehmsdorf, K. Henning, proveniente de *Scandinavian Folk Belief and Legend*, publicado en 1988), relato que sitúa la Noruega del siglo XIX, en el cual se narra que las campanas de una iglesia que estaba en construcción causaban consternación a los trolls que vivían en los bosques, ante lo cual, un troll enfurecido lanzó una roca gigante desde la montaña con la finalidad de destruir al monumento cristiano.

A menudo, en los cuentos populares nórdicos, los trolls son personificaciones de la naturaleza, viven solos o con un cónyuge, lejos de la ciudad, además, representan el poder y “[...] con el tiempo su imagen de ferocidad que tenían en las sagas vikingas para convertirse en unos seres que tuvieron que huir a las zonas más inhóspitas, donde

²⁰³ Sobre los elfos se puede argumentar que: “El Alfheim era la tierra de los *álfar*, que podían ser *ljósálfar* (elfos luminosos) o *svartálfar* (elfos oscuros), habitantes del interior de la montaña” (Velasco, 2017, p.131).

²⁰⁴ Traducción: “Los espíritus y los monstruos asociados con la naturaleza cumplen una función importante en el black metal que se superpone con muchos de los temas relacionados con la religión, pero constituye una perspectiva conceptual única que trasciende lo Satánico/Pagano [...] Mientras que Satanás y una miríada de deidades paganas son vistos frecuentemente por los participantes como entidades corpóreas muy reales, monstruos como trolls, hombres lobo y elfos son utilizados por los metaleros negros como representaciones simbólicas de la naturaleza, el poder y la vitalidad”.

habitaban en un mundo subterráneo del que raramente salían” (Velasco, 2017, p.129). Sea como fuere, los trolls han servido para construir representaciones de la fealdad de la naturaleza, y para combatir el miedo y el temor de imágenes corruptibles y de culpabilidad en el cristianismo. En otras palabras, los relatos indican que viven aislados de la civilización, la luz, es decir, en estado salvaje y, por ello, la geocorporalidad de Immortal –especialmente la Imagen 18– recrea parte de este folklore.

A más de lo expuesto, las narraciones fantásticas de lo sobrenatural, sobre bosques encantados, también estuvieron alimentadas por la imaginación de escritores folkloristas del siglo XIX, como el destacado Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885), en su libro *Las tres cabras macho Gruff* (1846); cuento de hadas que narra a tres cabras que cruzan un puente, bajo el cual está un monstruoso troll que quiere devorarlas. Otro de sus libros que debe subrayarse es *East O' the Sun y West O' the Moon*, publicado, póstumamente, en 1910. El título de este libro que quiere decir «Este del Sol y Oeste de la Luna», es el mismo título del undécimo álbum *Sól austan, Mâni vestan* (2013), de la banda de black metal y dark ambient Burzum, como parte de la etapa de filiación a las raíces folkloristas y paganistas. Hacia 1842-1843, Peter Christen Asbjørnsen junto a Jørgen Engebretsen Moe (1813-1882) editarían *Norske Folkeeventyr*, una compilación de cuentos folklóricos, que tuvieron un impacto notable, porque contribuyeron culturalmente a difundir en Europa la mitología noruega. Así, la literatura fantástica y folklorista afianzó la oralidad en favor de una identidad localista vinculada a los misterios que guardaban los bosques noruegos, el paisaje y los valles, lo cual se potenció en el campo pictórico. En esta línea folklorista, Theodor Kittelsen (1857–1914) –de quien ya se ha referido anteriormente– centraría su mirada en obras donde representaba trolls gigantes en montañas, como *Trollet som grunner på hvor gammelt det er*, 1911 (*El trol se pregunta cuán viejo es*), *Skogtroll*, 1906 (*Trol del bosque*).

Por otra parte, se debe apuntar que el folklore y la narrativa cosmológica nórdica han sido de suma importancia para el filólogo, escritor y lingüista J. R. R. Tolkien, a inicios del siglo XX, dado que su literatura sería tomada con seriedad en el afianzamiento de aspectos geográficos, ancestrales, identitarios, ya sea en nombres de destacadas bandas de black metal noruego, como Burzum, Gorgoroth, Dimmu Borgir. Tolkien recuperaría gran parte de la mitología celta y profundizaría en las lenguas islandesas afín de recuperar tradiciones precristianas, apelando a lo mágico y fantástico.

En *El Silmarillion* ampliamente describe fortalezas, reinos oscuros, lenguas crípticas, montañas abruptas y escarpadas, y toda una gama de seres mitológicos provenientes de

las profundidades de la naturaleza, donde domina la guerra, el orgullo, el poder y lo heroico. Ahí, por ejemplo, la Tierra Media es tratada como un lugar de luchas por el control, entre los elfos, Valar contra Morgoth, ubicadas al este del Gran Mar. Uno de los personajes que, sin duda, son reconocibles de la literatura de Tolkien son los orcos y, que posiblemente, mantengan vínculos con la estética encarnada y monstruosa del *corpse-paint* del black metal; provienen del inframundo, son los asaltantes en los bosques y representan el odio. En uno de los pasajes de la literatura tolkiniana se narra que:

Dicen los sabios de Eressea que todos los Quendi que cayeron en manos de Melkor, antes de la caída de Utumno, fueron puestos en prisión, y por las lentas artes de la crueldad, corrompidos y esclavizados; y así creó Melkor la raza de los Orcos, por envidia y en mofa de los Elfos, de los que fueron después los más fieros enemigos. [...] Y en lo profundo del oscuro corazón, Los Orcos abominaban del Amo a quien servían con miedo, el hacedor que solo les había dado desdicha (Tolkien, 2012, p.54).

Otro aspecto que cabe resaltar de Immortal, a propósito de la idealización del paisaje y los seres sobrenaturales que allí habitan, es la creación de un reino ficticio denominado Blashyrkh, el cual está dominado por un cuervo gigante, y se tributa en la canción “Mighty Ravendark”, que apareció en el álbum *Battles in the North* (1995). Según Skadiang (2017), Blashyrkh, por un lado, es un paisaje imaginado y funciona como una figura de los orígenes de la banda, y es un reino escapista, frente al sistema de vida moderno. Por otro lado, responde al desencanto que sus integrantes tuvieron ante la masiva imagen satánica de la escena noruega; al punto de ser criticados por no seguir tales esquemas.

According to the band, Blashyrkh describes their surroundings from their point of view, while also being a mythical and idealistic realm. They claim to have conceptualized Blashyrkh in response to feelings of isolation inspired by the lack of a black metal scene in their hometown of Bergen, Norway (Bennett citado en Skadiang, 2017, p.33)²⁰⁵.

En cualquier caso, es notable decir que el black metal paganista de Immortal tiene significativos nexos con la literatura popular nórdica de trolls, orcos, el mundo ficticio de la Tierra Media –que podría equivaler al Blashyrkh– puesto que han servido para simbolizar, visual y musicalmente, la pertenencia a la geografía. Por ello, la narrativa cosmológica que transmiten las leyendas, los cuentos populares y la literatura fantástica,

²⁰⁵ Traducción: “Según la banda, Blashyrkh describe su entorno desde su punto de vista, a la vez que es un reino mítico e idealista. Afirman haber conceptualizado Blashyrkh en respuesta a sentimientos de aislamiento inspirados por la falta de una escena de black metal en su ciudad natal de Bergen, Noruega”.

también permiten observar que, en la relación geografía-folklore, geografía-naturaleza, geografía-ocultismo, como señala Geertz (2003), el sistema cultural es acertadamente una cuestión hereditaria; revitalizada en el sincretismo corporal que propone la banda Immortal.

El ex-vocalista y frontman de Immortal, Abbath, es un personaje carismático y muy reconocido en la escena del metal extremo, a quien se tuvo la oportunidad de ver una presentación musical, en el festival de verano de metal extremo Brutal Assault, en Jaroměř, República Checa, 2016; y aunque, actualmente, hace música para la nueva banda que lleva su mismo nombre, para él, la utilización de la pintura de cadáver en el rostro va más allá de una cuestión teatral y de apariencia, es su misma interioridad, el descubrimiento de su “yo”, según lo ha enfatizado.

Esta encarnación identitaria de transmutar, se puede notar en los movimientos y gestualidades que hace en el escenario, como detenerse y abrir los brazos y dirigirlos hacia el cielo, quedarse mirando fijamente al público, o caminar como una criatura encorvada. Por ello, su gestualidad escénica queda plasmada, en la Imagen 17, en la que Abbath aparece en medio del verdor del bosque de pinos, en *corpse-paint* y con ropa de cuero negra. No solo fundamenta la mirada ocultista del black metal, sino que, sobre todo, permite comprender el intento de modernizar tradiciones paganas nórdicas en el cuerpo musical, una resistencia que indica el vacío moderno por lo antiguo, y donde además se da una sensibilidad romántica con el entorno, como lugar de origen ancestral: su natal Bergen.

2.1.5.1. Bergen: black metal y encantamiento geográfico.

La geocorporalidad paganista de Immortal, que se ha venido exponiendo, no podría ser entendida sin referir a la espacialidad, es decir, al entorno de su ciudad natal: Bergen. Se ha dicho que, en gran medida, la narrativa lírica, musical, corporal de la banda ha provenido de la atmósfera e inspiración geográfica de esta localidad, la misma que se interconecta con relatos y leyendas de la cosmogonía que forman parte del folklore nórdico. Con la finalidad de aproximarse a la geografía de Bergen, en la primavera del 2017 –aún invernal– se hizo un viaje a esta portuaria ciudad, se visitó la incendiada y reconstruida *stavkirker* de Fantoft, se conoció algo de su historia, y se hizo observaciones del paisaje, logrando un recorrido por los bosques y montañas que la rodean. Y también se recabó datos que permitan situar: ¿por qué Bergen es el centro de la vida cultural noruega y del black metal? Muchas referencias y datos que aquí se

propone forman parte de las anotaciones de viaje, que se realizó mientras se recorría la ciudad. Bergen es una ciudad pequeña que se puede recorrer a pie, es la segunda más importante de Noruega (tomando en cuenta que hasta el año 1299 era la capital de Noruega), con una población de aproximadamente 300.000 habitantes.

Para el turismo internacional, es conocida por ser la ciudad que da entrada a los fiordos, y también porque es un puerto marítimo, por ello, gran parte de la actividad económica está solventada por la industria pesquera. En su mayoría, domina un colorido paisaje de casas de madera, que reproducen el estilo tradicional de vida noruego; sus pequeñas calles se convierten, al mismo tiempo, en veredas. Al recorrerla, parece que el desorden, el caos, la contaminación visual o sonora, pertenecen a las grandes urbes, dado que en este entorno prevalece la tranquilidad y la poca concentración de personas.

Históricamente, se puede decir que uno de los sitios arquitectónicos de la ciudad que forman parte de la herencia vikinga, lo que significa haber sostenido una economía marítima en favor de la vida de sus habitantes, es el *Bryggen*: muelle que conserva una hilera de grandes y coloridos edificios de madera, que datan de principios del siglo XVIII; y que, hasta la fecha, forman parte de la restauración de la imagen de la ciudad, debido a que sufrieron un incendio en 1702. El *Bryggen*, más allá de que, desde 1979, ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad, es un sitio icónico para entender el dinamismo del comercio y la identidad noruega, ya que, en la época precristiana, era conocido como un barrio hanseático, debido a que en 1360 se establecieron los comerciantes hanseáticos (la referencia en 1.4.4. Estudio de caso: Cuerpo vikingo de Bathory).

La violenta cristianización que se impuso en Escandinavia puede notarse en diversas iglesias de la ciudad, como el caso de la Iglesia de Santa María (data del siglo XI), donde estos comerciantes asistían entre el siglo XV y XVII. No obstante, y pese a que la cristianización les impuso sus creencias religiosas, se debe destacar que, en la época precristiana, el barrio hanseático de esta ciudad fue determinante para el afianzamiento de la unidad cultural de los países y ciudades del Norte, debido al intercambio simbólico y de productos que fortalecieron la cultura pangermánica, vikinga y céltica. Por ejemplo, puede verse que algunos de los edificios de madera hanseáticos del *Bryggen* conservan símbolos del tradicional folklore pagano, los cuales distinguían a cada agremiado en la federación; donde constan en algunas de ellas el escudo real del venado, unicornio o el campesino. Su estructura política exigía exclusiva dedicación a los pescadores agremiados, era eminentemente masculina y prohibía a sus miembros

casamientos o tener hijos. Parte de la historia del barrio *Bryggen*, constan en el Museo Hanseático y Museo Bryggen, ubicados en el mismo sitio.

Aunque, hacia 1916, gran parte de la ciudad sufrió un significativo incendio y, posteriormente, fue ocupada por la invasión alemana, durante la Segunda Guerra Mundial, puede decirse que Bergen, como se ha dicho, relata su historia vikinga, medieval, cristiana, bélica, a través del *Bryggen*, fortalezas medievales, iglesias, abandonados *bunker* de la guerra (ubicados a las afueras de la ciudad). A expensas de que es un próspero puerto pesquero, conocido por el bacalao, por ser una ciudad universitaria, o de que sus fiordos atraigan a viajeros del mundo; la historia de Bergen no parece quedar relegada de la música popular urbana, cuando se plantea que es uno de los lugares fundamentales en los orígenes y la evolución de la escena del black metal noruego.

Es como si la herencia vikinga, el rechazo al cristianismo (por imponerse a los hanseáticos, o a sus viejas religiones y mitologías), el uso de armas medievales, y los vestigios de la guerra, se hubiesen trasladado a la mentalidad ocultista y pagana del black metal, de músicos que impulsaron una actitud irreverente y contraculturalista, hacia lo civilizado y capitalista. No en vano Varg Vikernes incendió la *stavkirker* de Fantoft y cuestionaba la llegada de Mc Donalds a su pequeña ciudad.

Este músico, además, optaba por aparecer con indumentarias de guerrero medieval portando mazos, como un *revival* a sus antepasados; también solía visitar junto a Euronymus, un *bunker* abandonado de la Segunda Guerra Mundial; ahí se internaban para encontrar atmósferas oscuras y hacerse fotos promocionales. Enslaved, asimismo, otra banda de esta localidad, que adoptó íntegramente una imagen corporal vikinga en sus primeros álbumes; en cambio, la banda Gorgoroth impulsó, corporalmente, un extremismo satánico; mientras que, la banda Borknagar se inclinó, al igual que Immortal, por encontrar en el paisaje la forma de expresar su música.

De algún modo, este marco referencial, que ha sido favorable para el desarrollo de la escena del black metal, también puede encontrarse en aspectos que han contribuido a decir que la música históricamente, ha tenido mucha importancia en Bergen. Por ejemplo, la ciudad en el siglo XVIII era la sede de la Orquesta Filarmónica, una de las orquestas más antiguas del mundo. Y, sin duda, el destacado compositor y pianista del romanticismo musical, Evard Grieg (1843-1907), ya advertía la importancia de incorporar canciones del folklore noruego, inspirándose en la obra de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen. No en vano, en homenaje a su trayectoria, lleva nombre el *Grieghallen*,

uno de los estudios de grabación y salas de conciertos más importantes de Noruega, y donde, además, durante la década de los 90 se grabaron míticos álbumes de black metal como *In The Nightside Eclipse* de Emperor, *Antichrist* de Gorgoroth, *Diabolical Fullmoon Mysticism* de Immortal, *Frost* de Enslaved, *De Mysteriis Dom Sathanas* de Mayhem, entre otros.

Bergen a más de que cuenta con museos, pequeñas galerías de arte, albergó el festival de metal extremo Hole in the Sky, que impulsó la escena del metal local. Este festival se realizaba en el Garage, un bar de discos, ubicado en el centro de la ciudad, llegando a 11 festivales consecutivos, y atrayendo el interés de prensa especializada y fanáticos de distintas localidades del mundo. Hole in the Sky, posiblemente, fue un lugar clave para el sostenimiento de la escénica del black metal noruego, considerando que en Oslo se desarrolla anualmente el Inferno Festival.

En cualquier caso, esta localidad permite entender que si bien, geográficamente, es descentralizada, ante todo, es un centro dinámico para la vida cultural y musical, especialmente porque ha contribuido a afianzar la escena del black metal. Considerando que, en los 90, el punto de concentración y jerarquización entre miembros fue la ciudad de Oslo, particularmente, cuando Euronymous abrió la tienda de discos Helvete y Mayhem era la banda que acuñó la idea de «True Norwegian Black Metal». Oslo funcionó como espacio simbólico de convergencia, dado que muchos músicos provenían de zonas rurales, por tanto, la capital afianzó el nexo identitario a través de la adhesión al satanismo. Sin embargo, es interesante apuntar que la escena creció, en gran medida, gracias a bandas provenientes de la ciudad de Bergen.

Así, entre fines de los 80 y comienzos de los 90, miembros de bandas como Old Funeral (de la cual Abbath y Varg Vikernes formaban parte y, posteriormente, formarían Immortal y Burzum), Amputation (de la cual Demonaz formaba parte y, posteriormente, formarían Immortal), Enslaved, Gorgoroth, Burzum, Immortal, Ancient, Borknagar, Taake, nacieron musicalmente en Bergen. Estas bandas, además, se caracterizaron por expandir el sonido agresivo del black metal, que Mayhem había inaugurado. Burzum, por ejemplo, no solo fue reconocida por un primitivo y borroso sonido black metal, o porque contaba con un solo compositor; el multiinstrumentista y polémico Varg Vikernes, sino que sus composiciones se amplificaron al dark ambient, y a alusivas referencias a la mitología de Tolkien, el paganismo, y la recuperación del paisaje histórico a través de los cuadros de Kittelsen, que utilizaba en sus portadas.

Es posible que la escena de Bergen haya entrado en la cartografía del metal global en el contexto de la quema de iglesias, donde Vikernes se convirtió en un personaje icónico, no solo por el asesinato de Euronymous sino también por ser el sospechoso del incendio, de la histórica y patrimonial, iglesia de Fantoft, ubicada a las afueras de la ciudad. De algún modo, estos hechos visibilizaron a la escena, demostrando, musicalmente, propuestas de bandas variadas y más extremas que Oslo.

El contexto musical, histórico, expuesto, de cierta manera, permite mostrar cómo se inscribe la propuesta glocalista, cosmogónica y geográfica de Immortal, si bien, cuando tuvieron lugar los incendios y asesinatos la escena se dispersó y fragilizó. No obstante, Bergen pasó a convertirse en la capital del black metal. Immortal, aunque fueron vistos como desertores de la ideología satánica; con el tiempo, se beneficiaron de la mundana imagen global del black metal, y alcanzaron altos niveles de popularidad por mostrar el frío, el paisajismo, la naturaleza, y la geografía nórdica de su localidad.

Debido a que la ciudad está rodeada de mar y una descomunal naturaleza, se decidió acudir al monte Fløyen, donde se puede observar una parte *de syv fjell*: «las siete montañas» (Imagen 18). En el recorrido por el bosque de Fløyen, hasta el nevado del Ulriken (donde cabe solo un paisaje de nieve), el investigador se adentró en el cromatismo del paisaje, y de exuberantes bosques verdes (Imagen 19); encontró estatuas de trolls sonrientes, incrustadas en troncos figuras de brujas en escobas, o criaturas de madera que evocan parte del folklore sobrenatural noruego y que son indicadores de la importancia simbólica y cultural que tiene la naturaleza.

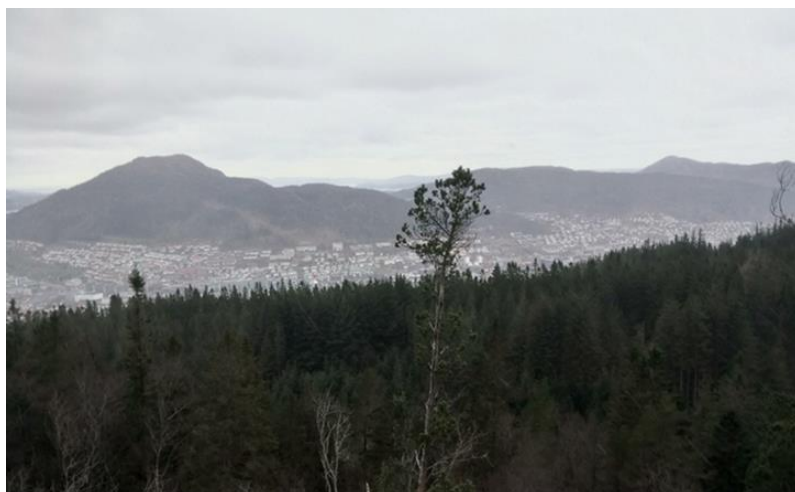


Imagen 18. Paisaje de Bergen. (Foto: Freddy Ayala Plazarte)



Imagen 19. Bosque de pinos en Bergen. (Foto: Freddy Ayala Plazarte)

En el *argot* popular se dice que, en Bergen, por lo general, llueve 300 días y 65 hay sol. Fue inevitable que el cielo gris y lluvioso, pigmentándose a momentos de oscuridad, y el incesante viento golpeará el cuerpo del investigador, especialmente, sus oídos, que lo trasladaron a las estridentes y crudas composiciones musicales de Immortal, Burzum, Gorgoroth. Como si los rasgados *riffs*, las golpeantes baterías, o las gruñidas voces reprodujeran el despiadado invierno, que se matiza en primitivos gritos, antiguos, atrapados en sus honduras y profundidades misteriosas; y que solo involucrando al cuerpo en estas geografías se puede dimensionar el salvajismo visual y sonoro.

Por un instante, el investigador, se sintió intimidado y temeroso por el silencio de la naturaleza y porque recordaba las historias polémicas del black metal, sin embargo, se convenció de que la geocorporalidad del black metal, más allá de la adhesión ideológica al satanismo y de la conciencia histórica sobre la colonización religiosa que sufrió la cultura vikinga en Noruega, y además de que rechaza el sistema de vida civilizatorio; notablemente, se inspiró en la geografía y encarnó –con el *corpse-paint* no solo la imagen de la muerte– a sus antiguas criaturas mitológicas. Es interesante, por ello, apuntar que el *revival* nórdico mantiene, de cierta manera, diálogo con lo romántico alemán del siglo XIX, en cuanto al paisaje, cargado de esoterismo y mitología, rasgo de que la modernidad guarda encantamiento (Granholm, 2011).

El encantamiento moderno por el paisaje como una encarnación neopagana en el black metal quedaría plasmado globalmente en fotografías que han circulado en diversos artefactos y medios virtuales. Logrando captar la atención de fanáticos del estilo, ya sea por el sistema de vida rural de los músicos, la naturaleza, así como por el aislamiento

cultural en el que se han desempeñado. Parte de este espíritu fue popularizado por el fotógrafo norteamericano, Peter Best, que publicó *True Norwegian Black Metal*, en el 2008, libro de 208 páginas que recoge imágenes de seis años de viajes a Noruega, resultado de su convivencia con los músicos de la escena black metalera²⁰⁶.

Contrario a la idea violenta, misógina, mundana, satanista, anticristiana, que se proyectó de la escena, su trabajo cambiaría la perspectiva, porque sus imágenes retratan instantes cotidianos de los músicos en zonas rurales. En algunas imágenes se pueden apreciar los nevados, bosques, conciertos, calles, y hasta en la intimidad de algunos músicos en sus entornos, lo cual reformularía la imagen dominante del pánico satánico, que había imperado. El trabajo de Best también fue expuesto en diversas galerías europeas, confirmando la riqueza geográfica en la cultura metalera escandinava, atrayendo a fanáticos del mundo que visiten Noruega.

El 17 de mayo es el día nacional en Noruega, que celebra la firma de la Constitución en 1814. Esta fiesta constitucional, cívica y democrática, además, es una demostración del arraigo cultural y geográfico de sus habitantes, en el que participan ciudadanos y miembros de la familia del Palacio Real. Miles de banderas expresan el sugerente nacionalismo en las calles de Oslo, especialmente, desfiles de niños portando pequeñas banderas, como símbolos del futuro del país, y de que la herencia y la transmisión de la memoria cultural, debe quedar plasmada en una celebración colectiva. No participan fuerzas militares, exclusivamente son los habitantes que expresan alegremente su pertenencia, y se exponen los trajes tradicionales de las distintas regiones. El nacionalismo en Noruega no podría explicarse sin la naturaleza, puesto que es su patrimonio y entorno donde se han gestado sus costumbres, tradiciones, mitologías, folklore:

Los noruegos utilizan el paisaje muchísimo en la enseñanza primaria, secundaria, universitaria y cotidianamente en su descanso, por ejemplo, todos tienen una cabaña en las zonas rurales y cada viernes se van allí para disfrutar de los bosques. Aunque vivo cerca de 20 años entre Oslo y Posgrunn para mí es muy difícil entender ¿por qué mis padres solían ir con frecuencia a las montañas? Una ocasión he ido con un grupo al bosque, y ellos han observado toda la naturaleza, como si fuera la primera vez. Han dicho: MIRA!!! Qué bonito los árboles grandes, mira piedras, mira, como si apenas nacieran con el paisaje (Marlb, 2019: entrevista nº 1, corte 2).

La identidad noruega se refleja en el paisaje y por ello el país ha experimentado reducidos cambios urbanos, potenciando la madera en el *hábitat*, en gran parte del país.

²⁰⁶ Algunas de estas imágenes se recogen en su página virtual: www.peterbeste.com.

De algún modo, el formato de vida tradicional noruego y el arraigo nacionalista a la geografía, ciertamente, no han escapado a los intereses musicales e icónicos del black metal. No en vano cuando surgió la escena del black metal noruego, los músicos ensayaban en casas de madera, sótanos, que estaban junto a los bosques, como si la vida rural formara parte de la configuración musical.

Si bien, al caminar por las calles de Oslo y Bergen, el investigador, pensaba encontrarse con muchos metaleros noruegos o hasta con los reconocidos músicos de la escena, más bien, se encontró con la gente común que avanza a sus trabajos, universidades, o está en sus locales comerciales. Tuvo la sensación de que el black metal es más discutido y polemizado afuera de sus fronteras, posiblemente la parafernalia y el pánico moral de los años 90 aún se mantenga latente entre sus habitantes, puesto que saben de qué se trata, pero quizás, para ellos, no sea necesario contarlos o revivirlos. Sin embargo, el black metal no ha quedado relegado en su entorno, cada año, desde 1972, se celebran los premios Spellemannprisen, premio musical concedido a artistas noruegos, donde existe una categoría dedicada al mejor álbum de metal, aquí, por ejemplo, se han destacado bandas como Dimmu Borgir o Satyricon.

Curiosamente, en el portal virtual de *La Vanguardia*, fechado 14 de julio de 2011, un titular dice “Los diplomáticos de Noruega asisten a clases de black metal”²⁰⁷, en el que se indica que el Ministro de Relaciones Exteriores de este país, decidió que los diplomáticos en su carrera de preparación reciban clases sobre la cultura black metal, debido a que este subestilo ha entrado a formar parte de la historia cultural y musical del país, y también para evitar que sean interpelados por el black metal y no tengan respuestas cuando se encuentren fuera, algo que permite entender la globalización musical y el estatus que goza.

Finalmente, en el recorrido de este capítulo se ha podido observar la perspicaz intervención del heavy metal en el marco de las músicas populares del siglo XXI, considerando que, instrumentalmente, nació de una sonoridad industrial-urbana, y también porque, visualmente, fue estableciendo alianzas con temas bélicos y del pasado. Su configuración fue el resultado de un proceso musical y cultural gestado por movimientos contraculturalistas de los setentas, a nivel psicodélico y de emancipación (sexual y de pensamiento, frente a las estructuras de poder): rock’n roll, blues, hard rock, punk, sumado a la irreverencia con el pop (más comercial de los ochenta).

²⁰⁷ <https://www.lavanguardia.com/internacional/20110714/54186316004/los-diplomaticos-de-noruega-asisten-a-clases-de-black-metal.html>

Aunque los inicios del metal extremo se caracterizaron por una propuesta *underground*, los flujos comerciales, el interés que despertó su estética en otras localidades, y la veloz propagación de marcas, gracias a la globalización, forzaron a que sobrepasase sus fronteras, lo que, sin duda, facultó a nuevos músicos y fans, a conformar una legión global. Así, muchos encontraron refugio en este ídolo metálico, y otros lo utilizaron políticamente para revelarse a su entorno, y lo interesante es que no solo se han reducido a escuchar música sino también han tratado de producir cultura, mediante símbolos y rituales, con el fin de fortalecer su pertenencia.

Es fundamental tener claro que el black metal se nutrió de múltiples posibilidades que le ofrecía la historia, la mitología, la política, el arte, las geografías, y los sistemas culturales, de las localidades que provienen. De ahí que uno de los momentos claves en el recorrido de este capítulo sea proponer abordajes para un estudio del cuerpo y la geografía. Un tema que merece la atención, debido a que, históricamente, en el pensamiento occidental, el cuerpo estuvo en anonimato más que en protagonismo.

Este cuerpo metalero, masculino, en su intento de resistencia al presente materialista y de oposición al cristianismo, encarnó un espíritu romántico, que retornó sobre la barbarie armamentística para glorificar a sus dioses del Norte.

Aquí, comenzó a gestarse un esquema religioso anti-industrial, anti-urbano, y mediante el cuerpo, más bien, se rindió tributo no solo a Satanás, sino a sus viejas religiones, como el odinismo, o la cacería salvaje. La geocorporalidad que experimentó el black metal con el ocultismo, el esoterismo, y el paisajismo, puso en evidencia, que el metal había dejado de ser solo un compendio de sonidos, se constituía como una creencia religiosa, una ideología cultural: Noruega es un punto referencial para el metal extremo. Por otra parte, el cuerpo metalero ha permitido reconocer estatutos y modelos que sus músicos han construido para diferenciarse, o también adherirse a un estilo musical, tal como sucedería en otras escenas musicales, desde luego, este debate se irá ampliando en los próximos capítulos.

CAPÍTULO III

ESCENAS DEL METAL EXTREMO LATINOAMERICANO: FILIACIÓN SONORA Y ESQUEMAS CORPORALES ANCESTRALES

3.1. Hacia una propuesta culturalista para introducir el metal latinoamericano.

En el presente capítulo, la perspectiva de la investigación se trasladará a la escena musical latinoamericana, tomando como base los aportes del metal extremo (occidental) que, ampliamente, se han venido exponiendo. Se debe precisar que este capítulo no abordará, exhaustivamente, el metal extremo latinoamericano en sus diversas configuraciones históricas, cartográficas, ni mucho menos cronológicas, pues, no se trata de una periodización o inventario de bandas. Por cuestiones del enfoque metodológico de la investigación, se priorizará la mención y estudio de caso en bandas influyentes del metal extremo, entre los años 80 y 90.

En este punto, es importante partir de inquietudes sobre ¿cómo influyó la globalización de las escenas musicales extremas en un entorno cultural latinoamericano caracterizado por la multiculturalidad, la colonialidad, la violencia, la resistencia social, lo popular? O también; ¿si la apropiación del metal internacional ha tenido implicancias directas en la configuración de sus identidades corporales? ¿Qué contrastes o conexiones culturales se pueden encontrar, por ejemplo, con los esquemas corporales religiosos del metal nórdico? ¿Será que, mientras hubo bandas de metal latinoamericano que mantuvieron adhesión a la imagen comercial del satanismo, otras, en cambio, optarían por un nativismo más arraigado a sus ancestralidades, tal como lo hicieron bandas del paganismo nórdico, cuando se inclinaron por las raíces ancestrales de sus localidades? ¿Los esquemas corporales religiosos de las bandas latinoamericanas se focalizaron exclusivamente en el black metal, o esta imagen evolucionó a otros subestilos musicales como el folk metal?

El planteamiento del metal latinoamericano como una manifestación cultural surgida en las urbes atribuye al hecho de que la música extrema, hacia los años 80 y 90 –tomando en cuenta que el abordaje del rock, y el heavy metal latinoamericano resultaría extensivo tematizarlo y correspondería a otro tipo de estudio– comenzó, según como se verá, a ser el estandarte de muchos jóvenes que han vivido inmersos en contextos de violencia, desarraigo, migración, desatención política, desigualdades sociales, raciales, y étnicas: “La historia de la cultura latinoamericana se ha ido cristalizando en una fragua, por lo menos deslumbrante, de elementos multiculturales que colorean el entramado de nuestras manifestaciones artísticas, políticas, sociales (y hasta económicas)” [...] (Samper, 2013, p.192).

A partir de estas consideraciones, el análisis de la música extrema comprenderá dos ejes temáticos: el primero se apoyará en nociones y conceptos que parten del debate propuesto por los Estudios Culturales Latinoamericanos. Esta línea culturalista está conformada por estudiosos de las músicas populares en la región que han redefinido la disciplina (González, 2001, 2015; Ardito Aldana, 2012). Mientras que, será necesario hacer una revisión del concepto de la crisis de lo popular en los 80 y los intentos de sustituir su término con lo subalterno (Franco, 1997), (Albarces & Añón, 2008). Esto, con el fin de rastrear el contexto en el cual surge el metal extremo, y también observar las disyuntivas del poder centralizado, que ha influido en la configuración de identidades. De ahí que la intelectualidad y la crítica, hayan retomado el concepto de lo popular para repensar la cultura latinoamericanista. El segundo eje temático, explorará las influencias del metal globalizado en las bandas que conformaron las escenas musicales de la región, así como también se ofrecerá una panorámica política y social, en la que afloró su producción musical. Por ello, será importante el aporte de las miradas sobre el metal latinoamericano y, particularmente, las escenas del metal extremo, en autores como Yumber Vera Rojas (2005), María Belén Calvo (2014; 2015). Esto, a su vez, permitirá hacer una revisión del concepto de tribus urbanas y culturas urbanas, como expresiones poco reconocidas en las músicas populares de Latinoamérica, pero que sirven para focalizar sus prácticas musicales. Estos conceptos, además, serán abordados como expresiones de resistencia, rebeldía, y de lucha en el tenso escenario político y social de los 80 (Hopenhayn, 1998; Monsivais, 2000; Silva, 2002).

La segunda parte de este capítulo se concentrará en la geocorporalidad y religiosidad, a nivel satanista y ancestral, por un lado, se tomará en cuenta a la banda de black metal Inquisition de Colombia, con el fin de ejemplificar, las conexiones con la geocorporalidad del metal nórdico: esoterismo, satanismo, paganismo. Por otro, se trabajará con Sepultura de Brasil para indagar en los esquemas corporales ancestrales, que reivindican el aborígen antropófago y caníbal estigmatizado en la época de la colonia. Y también, se considera a la banda Yana Raymi de Perú, que permitirá observar la importancia que tiene la geografía andina y las alianzas con el indigenismo. Aquí, además, será interesante reflexionar los aportes de Khan-Harris (2000), que explora los contrastes entre la tradición y lo emergente, bajo el supuesto de que la globalización del metal extremo motivó a los músicos a plantearse nuevas dinámicas de expresión artística. No solo en cuanto a la filiación o apropiación de los subestilos

extranjeros, sino también a fusiones instrumentales e hibridaciones sonoras. Tal como sucedió en los 90 con las progresiones musicales del black metal al folk metal, referidas anteriormente con Granholm (2011).

Estudiar la toma de consciencia del cuerpo nativo en el metal extremo latino implica, por supuesto, situar lo sucedido en el período de la conquista, que configuró regímenes colonialistas al catalogarlo como salvaje (Bartra 2011), lo que no impidió que su arte corporal y sus ritos (Escobar, 2012) sigan persistiendo en varias regiones. Cunillera (2005) y Jáuregui (2008), por ello, reformulan la peyorativa consideración del antropófago y el caníbal aborígen y, más bien, los proponen como tropos para reflexionar la apropiación y el consumo en la cultura latinoamericana.

Vale advertir que, si bien, la bibliografía y literatura del metal extremo europeo o anglosajón es más asequible y abundante –en cuanto a historiadores y antropólogos que han tematizado y teorizado el fenómeno *underground*– la bibliografía del metal extremo latinoamericano es más escasa y representa dificultades al momento de armar la estructura temática. Gran parte de los escritos de la escena son dispersos y se enfocan en crónicas periodísticas, entrevistas, reportajes, fotografías. Sin embargo, se han localizado particulares estudios académicos, que aportan a los intereses de este trabajo. Lo cual, es un desafío al momento de aportar, desde el metal extremo, nuevas lecturas en la música popular latinoamericana.

3.2. El aporte de los Estudios Culturales latinoamericanos.

El estudio del metal extremo latinoamericano se sitúa en un panorama cultural y social, donde los sistemas de pensamiento y formas de vida difieren de las regiones en las que se ha producido el metal extremo europeo. Si, como se apuntó, las geografías, geocorporalidades (religiosas, mitológicas, históricas) han sido determinantes en subestilos musicales como el black metal, entonces, es interesante indagar: ¿en qué condiciones sociales y culturales se han reproducido estos subestilos dentro de la escena latinoamericana? Para problematizar estos planteamientos es necesario esbozar el aporte de los Estudios Culturales Latinoamericanos (EC).

Cabe apuntar que, al momento de abordar el heavy metal en el Capítulo 1, se realizaron aproximaciones al concepto de cultura urbana, mejor conocida como subcultura o contracultura, en la Escuela de Chicago (1920-1940) y la Escuela de Birmingham (1960-1970). En estas escuelas de pensamiento se planteaba que los efectos socio-culturales de la marginación, migración, exclusión, generaban en los jóvenes, no solo

rebeldía o extravagancia, sino también prácticas de identificación con la música (hip-hop, rock) u otras formas de expresión artística. De algún modo, entre los 70 y 80's la globalización cultural de lo popular despertó el notable interés de estudiosos, especialmente, en Inglaterra y Estados Unidos, y la más significativa, quizás, sea la Escuela de Birmingham, con investigadores del Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS).

Las preocupaciones socio-culturales de la cultura popular y cultura urbana, en este sentido, no serían, exclusivamente, un fenómeno sajón, puesto que influirían en investigadores y estudiosos de América Latina. Pensar en y desde América Latina se fue convirtiendo en una asignatura obligatoria para nuestras epistemologías culturalistas.

[Los] orígenes de los Estudios Culturales Latinoamericanos, antes de que se llamaran así, en la tradición ensayística, la recepción peculiar de la Escuela de Frankfurt, del Centro para Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham y del posestructuralismo francés y valora “el desarrollo de una agenda de investigación en Estudios Culturales Latinoamericanos en Estados Unidos”, así como el lugar creciente de profesores e Investigadores de América Latina en universidades, congresos y revistas en la academia estadounidense (García, 2010, p.127).

Si bien, en la etapa del auge internacional, los Cultural Studies, 1992, tuvieron a reconocidos autores angloparlantes como Tony Bennet, Homi K. Bhabha, James Clifford Geertz, Simon Frith, Stuart Hall, entre otros. Lo curioso es que, en este compilado de autores, no constaba ningún autor latinoamericano. En estas circunstancias, en América Latina, paralelamente, también se estaban gestando epistemologías y teorías sobre la cultura popular, como el aporte antropológico del mexicano García, y la noción de hibridación plasmada en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). En este libro, García reflexiona los problemas globales que enfrentan las culturas populares locales, y asume, además, que los EC Latinoamericanos constituyen un campo de conocimiento amplio y vasto de autores de distintas generaciones, bajo la consigna de replantear el “proyecto clásico” y reformular disciplinas como la antropología, comunicación, sociología, semiótica, filosofía, arte, lingüística, literatura, etc.

Al mismo tiempo, es oportuno mencionar a otro autor que ha aportado al estudio de los EC, se trata del teórico español de la comunicación Jesús Martín Barbero, radicado en Colombia desde 1963. Publicaría *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), una obra que reflexiona sobre los fenómenos comunicativos que acaparan a las masas: las industrias culturales, así como la disputa

hegemónica de la cultura en el marco del capitalismo. En el apartado “Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica”, puntualiza que:

Nos hemos alimentado de los trabajos de la Escuela de Birmingham, de los E.P. Thompson, Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall, como de los norteamericanos Jean Franco, Frederic Jameson, Richard Sennet, y Arjun Appaduray. Pero hemos ido construyendo nuestros propios referentes teóricos al son y al ritmo de los procesos que atraviesan nuestros países (Martín Barbero, 2010, p.133).

No obstante, para Martín Barbero los EC Latinoamericanos comenzaron mucho antes de que hayan tenido una etiqueta. Considerando tres etapas claves en su evolución: a la primera denominó de “los cimientos”, primera mitad de siglo XX, resaltando a pensadores como el cubano e historiador Fernando Ortiz, que realizó aproximaciones a las estéticas caribeñas. Ortiz se convirtió en uno de los primeros analistas de la cultura latinoamericana, sobre todo, al proponer la categoría transculturación, en la cual observa a productos como el tabaco y el azúcar y su inserción en la vida de otras latitudes del mundo, ajenas a las de Cuba.

Otro autor fundamental que Martín Barbero resalta es el pensador socialista peruano José Carlos Mariátegui, un referente para la tradición del pensamiento latinoamericano del siglo XX. De formación marxista, pensó en la literatura colonial (hecha por escritores mestizos), así como en un socialismo basado en el problema del indio en la tierra, debido al gamonalismo y latifundismo, y a la acelerada industrialización (Mariátegui, 2010). A esto se suma los cambios que experimentaba, a comienzos del siglo XX, cuando el indígena comenzó a migrar del campo a la ciudad. Por ello, Mariátegui “[...] trabajó en una mitología de la que hacen parte no sólo los indígenas sino las mitologías mestizas que se engendran con la modernidad, y a partir de las cuales se funden las memorias de los pueblos antiguos con las utopías de los pueblos modernos” (Martín Barbero, 2010, p.135).

Un segundo momento, lo denomina de “los procesos”, comprendido entre los años 50 y 70, según Martín Barbero estas décadas son de vital importancia para la reflexión de las ideas políticas y la pedagogía de la comunicación. Aquí, Martín Barbero, destaca al brasileño Paulo Freire, que estuvo atento a las transformaciones comunicativas y al peligro que representaban para el pueblo sin educación, puesto que los medios masivos pretendían convertirse en los referentes de la opinión pública.

Otro aporte importante para los EC de estas décadas, es la del escritor y crítico uruguayo Ángel Rama que, hacia los 80, retomó el concepto de transculturación

(propuesto por Fernando Ortiz), para cuestionar al sistema institucional y la influencia en la vida cultural de quienes se desempeñan en las ciudades latinoamericanas, dado que la sociedad colonial favoreció “el privilegiado lugar de los letrados [...]” (Martín Barbero, 2010, p.137). Rama pondría en evidencia las disyuntivas entre la oralidad, los mitos (que corresponde a la sabiduría popular) y la letra (que representa el mundo colonial); su crítica se orientó hacia los ilustrados como los portadores de la escritura y quienes organizan la vida cultural en la sociedad.

Al tercer momento, Martín Barbero lo denomina “el tiempo de las prácticas”, en referencia a los últimos veinte años del siglo XX. Durante estas décadas, son frecuentes las desigualdades sociales, el clasismo, las diferencias culturales, la estratificación, que enfrentan las sociedades latinoamericanas. Es un tiempo en el que las diferencias comienzan a pensarse desde tipologías como la diversidad, heterogeneidad e interculturalidad. Martín Barbero aquí destaca la realización de dos congresos que permitieron abrir campos de estudio en los EC. El primero fue el Encuentro Organizado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) en Buenos Aires, octubre de 1983, con la participación de sociólogos, politólogos, historiadores e investigadores en comunicación y de la crítica cultural, entre los cuales figuraron Renato Ortiz, Norbert Lechner, Nelly Richard, Carlos Altamarino.

En este campo analítico Martín Barbero menciona los aportes significativos a las culturas populares y al análisis de las culturas indígenas de Néstor García Canclini, o las lecturas populares femeninas por parte de Beatriz Sarlo. Resalta, además, el segundo congreso fue en 1993 que, por primera ocasión, agrupó a investigadores latinoamericanos y norteamericanos, convocado por Néstor García Canclini y Frederic Jameson, y celebrado en la Universidad Metropolitana Iztapalapa, Ciudad de México. Este encuentro fue una apuesta metodológica compartida y aproximó al campo temático anglosajón, donde el análisis de la cultura popular se concentraba en el paso del castellano al inglés o viceversa; fenómeno abordado, profundamente, por investigadores como Jean Franco y Rosa María Alfaro.

Conviene decir que la versión latinoamericana de los EC surge, precisamente, de un “cuestionamiento a la mirada epistemológica moderna” (Follari, 2002, p.51). El aporte epistemológico; transdisciplinar e interdisciplinar, en áreas como la comunicología, la teoría literaria, la antropología urbana, o la reflexión teórica sobre problemáticas como modernidad/posmodernidad. Esto se puede ejemplificar en el campo de las prácticas culturales, propuestas por García, las prácticas de comunicación, propuestas por Martín

Barbero y Renato Ortiz. Y en el campo del arte: movimientos sociales e instituciones, en autores como Nelly Richard y Beatriz Sarlo.

Otros analistas de la cultura y la crítica literaria que destacan son Antonio Cornejo Polar (en la década de los 90 aportó exhaustivas lecturas a la heterogeneidad en las literaturas andinas). O Roger Bartra en su libro *El mito del salvaje* (2011), del cual se extraerán aportaciones sobre la idea del salvaje europeo. En nuestro caso, el análisis de la cultura urbana, particularmente, de las tribus urbanas (rock, heavy metal, hip-hop), son abordadas por el mexicano Carlos Monsivais (2000) y Martín Hopenhayn (1998).

Los trabajos latinoamericanos refieren a una unidad de análisis específica para una mirada sociocultural, como es nuestro subcontinente [...] (modernizaciones truncas, urbanizaciones establecidas sobre culturas indígenas previas que fueron sometidas y aniquiladas militarmente, peso histórico de la Iglesia Católica en lo ideológico e institucional, imposibilidad de integración social de grandes sectores de la población, fuerte inestabilidad de parte de gobiernos y Estados, etc.) (Follari, 2002, p.52).

Lo expuesto por García, Martín Barbero y Follari, amplifica las perspectivas sobre el complejo y diverso sistema social y cultural latinoamericano, desde el cual se intelectualiza la cultura popular. Si bien, el abandono estructural estuvo en el orden político, social, e histórico, de cierta manera, sesgó la posibilidad de que, por mucho tiempo, el pensamiento latinoamericanista sea reconocido frente al dominante logos occidental: “Es que el origen de los EC tuvo relación con lo popular, con la educación de adultos, con prácticas barriales, y se dio fuera de la institucionalización académica” (Follari, 2002, p.103).

Por otra parte, a este panorama cabe agregar los Estudios poscoloniales (que se desprenden de los Estudios Culturales), que abordan la colonialidad del poder en sistema de vida capitalistas y en países subdesarrollados, donde priman las relaciones de desigualdad, clasismo, racismo. Para los estudios poscoloniales es importante problematizar la “subalternidad”, como consecuencia de la inferioridad y exclusión histórica, que se reproduce en diversos estratos sociales. Edward Said, uno de los pioneros, centró en reflexionar cómo el eurocentrismo construyó el orientalismo, en la medida que inventó al “Otro”, en obras como el *Orientalismo* (1978), *Cultura e Imperialismo* (1993). Asimismo, el afrocaribeño Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1952), reposicionó una filosofía en favor del sujeto afro frente al esclavismo colonialista. Estas matrices conceptuales, a su vez, influyeron en el desarrollo de los Estudios subalternos o decoloniales en América Latina, que surgieron como una

renovación de los Estudios latinoamericanos, y llegaron mediadas por departamentos de EC en universidades estadounidenses. Los autores de la llamada “Perspectiva decolonial” para quienes la modernidad debe ser entendida como un proceso/discurso eurocéntrico y occidental que busca implantar un modelo civilizatorio globalizado y globalizante que se manifiesta en una *colonialidad* [...]” (Schlenker, 2012, p.170).

La perspectiva decolonial, en efecto, reflexiona el multiculturalismo, la desterritorialización, la colonialidad del poder, el eurocentrismo, la racialización, el nacionalismo, lo étnico, el género, la migración, el lenguaje, sobresaliendo autores como Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Eduardo Mendieta, Ileana Rodríguez, Nelson Maldonado Torres, entre otros.

La idea de esbozar los momentos claves del auge de los Estudios Culturales Latinoamericanos, así como la mención de autores, obedece, en gran medida, a que, en esta investigación, se encuentra concordancia con sus planteamientos y perspectivas teóricas. Los EC permitirán adentrar en análisis más cercanos al entorno social y cultural en el que se ha producido el metal extremo. Evidentemente, conscientes de que existen más nombres y obras, omitidas, y también hay que resaltar que los EC no se han detenido; reflexiones académicas siguen apareciendo y siendo notables al campo disciplinar, en una cultura tan amplia y diversa en matices como es la latinoamericana.

3.3. América Latina: apuntes históricos, culturales, sociales y la crisis de lo “popular” del 80.

La inserción del metal extremo en América Latina, entre los años 80 y 90, no estuvo ajena a las coyunturas, ni al contexto social, cultural, político, ni mucho menos si, históricamente, se toma en cuenta regímenes instaurados por el colonialismo. En nuestras regiones no se podría entender la música urbana, como fenómeno de globalización popular, sin reconocer factores extramusicales que la han rodeado: música y sociedad, música y cultura, música y subalternidad, música y mestizaje, música y etnicidad, constituyen dicotomías obligatorias. Así, el multiculturalismo y la alteridad marcarían las pautas para una nueva sensible generación, que autores como Jesús Martín Barbero (2010) denomina como “década pérdida”, o “crisis de lo popular”, según Jean Franco (1997).

Desde este punto de vista, las invasiones modernas, en el orden tecnológico y capitalista, afectarían el modo de hacer música urbana en la juventud latinoamericana.

La modernidad occidental –entendida desde modelos logocentristas de pensamiento, que pretendían homogenizar formas de vida– representaría una fractura identitaria, acelerando desplazamientos poblacionales del campo a la ciudad, migraciones a las urbes y, sobre todo, las nuevas adaptaciones tecnológicas, y que al yuxtaponerse redefinieron el sentido de lo tradicional. Estos factores anunciaban un multiculturalismo más complejo, y motivarían a que algunos teóricos propongamos conceptos alternos como la hibridez (García, 1990), aculturación, transculturación (Ortiz, 1978) y heterogeneidad (Cornejo-Polar, 2003; Vich, 2001).

Para Jean Franco, la crisis de lo popular, entre los 80 y 90, compromete a una cultura que ya no está en el lugar de origen, y por ello, nociones como la hibridez desafían a relatos como comunidad o identidad nacional. Los pueblos adoptan diversas identidades culturales y, entonces, lo popular se reactiva como nostalgia y añoranza. Así:

[...] en las nuevas representaciones de la latinidad, y la aparición de lo híbrido y lo subalterno como reemplazos de lo popular [...] Quizá podamos captar mejor el potencial perturbador que a veces se le atribuye a lo popular en momentos cuando, en los márgenes y la periferia mundial, el discurso de la Ilustración pierde su vigor explicativo (Franco, 1997, p.1).

La nostalgia popular de la latinidad es un fenómeno que no solo corresponde a los 80; es, por un lado, debido a los cambios que experimentaban, especialmente, las urbes, cuando el campo se vio amenazado por el abandono, tal como ya sucedía en las regiones andinas, desde los 70, cuando muchos indígenas y campesinos migraban masivamente a buscar oportunidades laborales en las capitales. Por otro lado, la nostalgia popular también constituye un reclamo al pasado histórico de la región, que estuvo marcada por la colonización, y que había logrado sentar las bases de una institucionalidad jerárquica. En cuanto a la racialización, la cultura superior y la inferior, los letrados y los iletrados, lo culto y lo popular, es decir, un modelo que hizo legítima la dependencia y la subalternidad (Alabarces & Añón, 2008). Por lo tanto:

[...] el descubrimiento del Nuevo Mundo fue una empresa comercial y mediterránea, originada en el lugar de Europa del siglo XV [...] América dio oxígeno al agónico feudalismo y asfixio al naciente capitalismo de la península ibérica [...] La conquista de América trajo la violenta interrupción del capitalismo [...] América fue la gran empresa de la acumulación primitiva del capital [...] (Puiggrós, 1989, pp.7-8).

La conquista, de cierta manera, fragmentó el sistema de vida ancestral-cosmogónico de las culturas prehispánicas, y trajo consigo un sistema latifundista, de explotación y de

exotización del otro. El Nuevo Mundo, en el siglo XVI, por ejemplo, atravesó un proceso de asimilación, cuando el europeo se dedicó a captar el exotismo de las comunidades de la región y, sobre todo, a coleccionar objetos ceremoniales (Elliot, 1984). De ahí que el arte prehispánico no entraría a formar parte del circuito universal de las artes, y solo haya sido reducido a objetos de uso doméstico (artesanales), desconociendo que cumplían funciones sagradas o ceremoniales. Según Franco (1997), esto, sin duda, cobraría sentido cuando García, al referirse al arte latinoamericano, investigó la diferenciación social y la clasificación elitista, que reconoció a los artistas en los museos y a los artesanos como populares.

Además, debe añadirse que uno de los mecanismos más efectivos de la colonia fue la cristianización: “El conocimiento de las nuevas tierras y de las nuevas gentes podía [...] contribuir a la gran tarea de evangelización del género humano” (Elliott, 1984, p.45). Debido, en parte, a la extirpación de idolatrías prehispánicas y la sustitución de una nueva imagen divina, ante lo cual, el indígena, el cholo, el mestizo, sin olvidar sus prácticas y celebraciones ancestrales, aprendieron a persistir con sus tradiciones en las fiestas populares, dando como resultado un sincretismo religioso.

En este contexto, cabe apuntar que la violentación social y cultural, en nuestras regiones, tuvo una significativa repercusión para lo popular en la dimensión histórica, porque la dominación colonial supuso desigualdad social y motivaría la resistencia y la insurgencia, como sinónimos de la lucha del pueblo. En términos gramscianos, uno de los impulsores del concepto, las clases subalternas se definen a partir de clases hegemónicas (élites) de una relación de poder, puesto que representan al pueblo y tienen connotaciones geopolíticas, así: “[...] el estudio de “lo popular” entendido como “lo subalterno”, que permite además pensar el problema de la colonialidad (Mignolo, 2003) [...] en su perspectiva latinoamericana” (Alabarces & Añón, 2008, p.282)²⁰⁸.

La colonialidad del poder en América Latina, a inicios de los 90, fue reflexionada ampliamente por el teórico Aníbal Quijano, en torno a la globalización del mercado capitalista, como un patrón mundial capaz de producir formas de control en las clases subalternas. La colonización produjo nuevas identidades y devinieron clasificaciones

²⁰⁸ Los estudios de la “subalternidad” estarían encabezados por “[...] el Latin American Subaltern Studies Group [que] surge en la década de los 90, en el seno de la academia norteamericana y en el marco de un encuentro LASA (Latin American Studies Association): en el contexto del fracaso de las dictaduras [El LASSG] tiene su génesis en el marco del agotamiento de los estudios Culturales en la academia norteamericana, debido a un alto nivel de institucionalización y a la pérdida de una fuerza cuestionadora en un creciente neopopulismo conservador” (Alabarces & Añón, 2008, p.290).

poblacionales y, por tanto, raciales: “[...] las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas y, en consecuencia, al patrón de dominación colonial que se imponía” (Quijano, 2014, pp.778-779).

Por otra parte, la colonización, históricamente, supuso la centralización de los discursos y poderes en favor de una cultura élite y dominante, que desconoció la fusión étnica resultante de los desplazamientos poblacionales; fenómeno más conocido como desterritorialización (Lull, 2009). La invalidación de los saberes, las lenguas, y las cosmovisiones, que poseía el universo prehispánico; solo por mencionar a culturas extirpadas de templos y deidades como Azteca, Taina, Mapuche, o Inca, fueron vistas como carentes de conocimiento. De ahí, que haya emergido un sentimiento de reivindicación aborígen, donde artistas, pensadores, o grupos sociales comenzarían a reconstruir la memoria histórica de lo popular, que fue abolida en la conquista.

Lo que cambió en estas últimas décadas no fue solamente la manera dualista de entender la cultura como superior o inferior, avant-garde o tradicional, sino también los valores, a tal punto que ahora se considera lo híbrido como creativo y enriquecedor, mientras que la pureza, desdichadamente, evoca limpieza étnica. Las migraciones, la mezcla de alta tecnología y «primitivismo», de cultura difundida por los medios de comunicación y cultura oral, la confusión de idiomas que traspasan las fronteras, la confusión de clases que no pueden estratificarse con seguridad excepto a través de las preferencias [...] (Franco, 1997, p.3).

La colonización, además, influyó en la estratificación social y cultural, si se toma en cuenta el cruce racial, que dio como resultado una clasificación institucional –impulsada por la corona española, en el siglo XVII– en cuanto a la tipificación de las castas: mestizos, indios, cholos, criollos, negros, sambos, mulatos, etc. Esta tipificación no solo tuvo consecuencias biológicas, sino que, usando un término foucaultiano, también se convirtió en una cuestión biopolítica.

La impostación de matrices coloniales como la imagen cristiana, la castellanización del lenguaje, o la racialización, representaron un desafío para la cultura popular latinoamericana, dado que la apropiación idiomática, por ejemplo, supondría una reinversión del campo lingüístico. En regiones de la serranía andina como Ecuador, Perú y Bolivia, no es de extrañar que, en muchas comunidades, se entrecrucen lenguas nativas (como el *kichwa*, *kechwa*, o *aymara*) con el castellano; y que ese mestizaje lingüístico forme parte de sus relaciones sociales. El mestizaje cultural-biológico-racial,

por supuesto, no solo obligó a los pueblos nativos a establecer nuevas creencias o formas de convivencia, sino que puso a prueba el hecho de no adherirse completamente a las matrices coloniales. De ahí que, el *éthos* barroco, sea una alternativa para comprender la identidad latinoamericana, configurada entre la resistencia y la apropiación.

Frente a estas consideraciones, es interesante recuperar dos escenarios que permiten aproximar y problematizar lo popular, en el contexto político, cultural y social latinoamericano. El primero se trata de nociones como mestizaje e hibridez, todavía debatidas y que, de algún modo, enfocan los matices identitarios precolombinos, coloniales y modernos. Aunque autores como Antonio Cornejo Polar en el artículo “Mestizaje e hibridez; los riesgos de las metáforas”, ha advertido los riesgos de utilizar terminologías como mestizaje e hibridez²⁰⁹ para sustituir la comprensión de lo popular – abordadas por reconocidos críticos como Fernando Ortiz, Ángel Rama, Néstor García– sobre todo, al considerarlas conceptos que idealizan y falsifican la cultura, porque, según él, solo llegan “a ciertos estratos de la sociedad latinoamericana” (Cornejo Polar, 2002, p.868).

El segundo escenario, no obstante, reconoce a la hibridez, como alternativa conceptual para explicar lo popular, en el marco de la globalización; dado el impacto que han tenido modelos de consumo y apropiaciones locales. De ahí que, siguiendo esta línea reflexiva, Jean Franco, crítico del Centro de Estudios Latinoamericanos, se haya concentrado en reflexionar lo popular como crisis identitaria en los 80 y que, por supuesto, exista la “dificultad teórica de identificar lo popular dentro de ese pluralismo heterogéneo” (Franco, 1997, p.2).

A la sazón de estos debates y la disyuntiva epistemológica por identificar y definir qué es lo popular, es interesante observar que el término ha cumplido diversos usos y sustituciones, resultado del complejo tejido cultural de la identidad regional. En nuestro caso, sin embargo, es necesario comprender que los factores multiculturales en los cuales se configura la cultura popular están abiertos a múltiples posibilidades y enfoques, porque, indudablemente, tiene alta complejidad aproximarse a la realidad cultural e histórica, en la cual se ha instituido lo latinoamericano.

²⁰⁹ La hibridez o hibridación será reconsiderada en el acápite de Sepultura.

3.3.1. El contexto socio-político en el que se inscribe metal extremo.

El antecedente histórico del colonialismo se amplificaría en las ciudades, teniendo como base escenarios políticos y sociales, principalmente, hacia el siglo XX. Durante gran parte de este siglo, por ejemplo, el arte y la literatura latinoamericana tomarían partido de las problemáticas rurales, sobre todo, frente al sistema latifundista y de explotación, con grupos étnicos como el indígena y el afro, que fueron llevados a un campo de reflexión y estetización. Algunos de estos fenómenos serían tratados en la literatura indigenista, como el caso del escritor ecuatoriano Jorge Icaza en su célebre novela *Huasipungo* (1934); los puneños Alejandro Peralta y Gamaliel Churata, que denunciaron la explotación colonialista hacia los años 30 en su revista *Boletín Titikaka* (Ayala Plazarte (2015)). José Carlos Mariátegui, de igual manera, lo abordó en las tesis sobre el “socialismo indoamericano”. Este pensador decía que la literatura indigenista fue escrita por mestizos y la trató como literatura mestiza.

El sentimiento de reivindicación de lo aborígen y lo local, se movió entre una política patriótica y una solidaria mirada del arte con el pueblo, tal como sucedió con la literatura nativista de César Vallejo en su célebre *Trilce* (1922); el realismo social de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955); la literatura gauchesca de Martín Fierro y Jorge Luis Borges; el realismo mágico de Gabriel García Márquez y Pablo Palacio. El cubano Alejo Carpentier publicaría *El siglo de las luces* (1963), novela que matiza la colonización afrocaribeña. A nivel pictórico, Tarsila Do Amaral en su obra *Antropofagia* (1929); Oswaldo Guayasamín *Los niños muertos* (1941), *Los Torturados* (1977); o el muralismo mexicano de Diego Rivera, son algunos de los nombres que enmarcan el pluralismo heterogéneo de la cultura latinoamericana, al punto de que se fue convirtiendo, la literatura y la pintura, en imprescindibles documentos estéticos para aproximarse a las realidades de la cultura popular.

En el siglo XX, por su parte, también debe destacarse la influencia económica, ideológica, bélica (de la Primera y Segunda Guerra Mundial), pues, la industrialización comprometía al paisaje urbano y emergían luchas obreras populares, muestra del inconformismo y de que había que levantar la voz de protesta. De acuerdo al historiador Eduardo Montagut, los primeros rasgos de industrialización suceden a fines del siglo XIX, es así que, hacia 1870, el anarquismo llega con migrantes europeos a los países del Cono Sur, como Uruguay, Argentina y también a México. Los trabajadores en zonas menos desarrolladas industrialmente recuperarían los principios anarquistas de Bakunin, Proudhon y Marx. Un hecho importante para el movimiento obrero sudamericano

sucedería entre el 7 al 14 de enero de 1919, conocida en Argentina como “Semana Trágica”, que involucraría a grupos nacionalistas conservadores y trabajadores anarcosindicalistas (Montagut, 2014). Sobre todo, cuando el comunismo entró con fuerza en los años veinte y treinta, debilitaría el sindicalismo latente, al tiempo que en plena la dictadura peronista desapareció el FORA (Federación Obrera Regional Argentina).

Las vertientes ideológicas, si bien, apenas eran tomadas por minorías, posteriormente, tendrían implicancias históricas y políticas para el sector popular, sobre todo, con la propagación del socialismo soviético que, frente a la colonización y rápida propagación capitalista, no tardó en concebirse como modelo para transformar el subdesarrollismo y la dependencia [...] en el que vive sumida Latinoamérica [...] es necesario construir una “auténtica democracia” [...] en cada uno de sus países. Esta democracia tendría que ser una democracia postneoliberal (Hamburger Fernández, 2014, p.138).

Otro de los factores que demostraron el inconformismo frente al sistema imperante, fueron las luchas armadas, que se habían convertido en agencias de revolución. Destaca, por ejemplo, la figura de Emiliano Zapata, líder y símbolo de la resistencia, considerado uno de los mentores de la revolución mexicana, iniciada en 1910, sintonizaría con la realidad marginal del indígena, convirtiéndose en el líder de los campesinos, a causa de las desigualdades sociales y económicas ocasionadas por los latifundios²¹⁰. Su legado se retomaría hacia los años 90, cuando el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), de inspiración socialista y zapatista, protagonizaría la lucha armada indígena, comandada por el Subcomandante Marcos.

Pero, quizás, la vertiente ideológica que más repercusión ha tenido, desde inicios en América Latina, es el socialismo, visto como un proyecto mesiánico para reflexionar el sujeto histórico (subalterno) y reconocer –en términos ontológicos– el ser social, mediante la participación de grupos organizados. Siendo el pueblo la entidad capaz de agrupar: “asociaciones comunales, mujeres, jóvenes, ecologistas, pacifistas, negritudes, indígenas, campesinos y defensores de los derechos humanos, entre otros” (Hamburger Fernández, 2014, pp.143-144), y cuyo despunte más trascendental fue la “Revolución Cubana” (1953-1959). La Revolución Cubana, a la larga, se convirtió en el indiscutible referente de la resistencia a la hegemonía norteamericana; los ideales y acciones lideradas por figuras como Camilo Cienfuegos, Fidel Castro, Che Guevara; icónica y

²¹⁰ El Diccionario de la RAE define al latifundio como una “Finca rústica de gran extensión”, mientras que al latifundismo: “Distribución de la propiedad de la tierra caracterizada por la abundancia de latifundios” (RAE, 2001, p.916).

políticamente, se trasladarían al socialismo del siglo XXI. Incluyendo ex-presidentes y presidentes, adherentes al castrismo (considerada la primera herencia de la dictadura), como Hugo Chávez (Venezuela), Rafael Correa (Ecuador), Evo Morales (Bolivia).

Así, otros momentos coyunturales que destacan, en este panorama, son el de Augusto Sandino, que constituyó un referente de la revolución nicaragüense, cuando el ejército de ocupación estadounidense invadió el territorio a inicios del siglo XX. También el político, socialista y presidente de Chile, Salvador Allende, que se suicidó tras un golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, hecho que tuvo conspiración estadounidense. A Allende le sucedería en la presidencia el régimen militarizante de 16 años, encabezado por Augusto Pinochet, considerado uno de los dictadores más corrosivos de la historia de este país. De hecho, cada 11 de septiembre, especialmente, en Santiago de Chile, se realiza una marcha hacia el Cementerio General para recordar el silenciamiento político que hubo con las decenas de víctimas de este día. La película *Machuca* (2004), dirigida por Andrés Wood, ilustra algunas de las tensiones y los abusos de poder que cometió Pinochet con el pueblo.

Veinte años atrás las fuerzas de izquierda en América latina y en el mundo pasaban momentos muy difíciles. Caía el muro de Berlín, la Unión Soviética se precipitaba en el abismo y terminaba por desaparecer a finales de 1991. Privada de la necesaria retaguardia, la revolución sandinista era derrotada en las urnas en febrero de 1990 y los movimientos guerrilleros de Centroamérica se veían forzados a desmovilizarse. El único país que mantenía las banderas de la revolución en alto era Cuba, a pesar de todos los augurios de que sus días estaban contados. En aquellas condiciones era difícil imaginar que dos décadas más tarde la mayor parte de nuestros países iba a ser gobernado por líderes de izquierda (Harnecker, 2010, p.5).

Si bien, la revolución socialista afianzó el izquierdismo –de corte marxista-leninista– esta ideología a su vez se debilitaría con la derrota del socialismo soviético. Los años 80, en este contexto, estaría marcados por sucesos determinantes en lo político y lo social; el rechazo al neoliberalismo, o el progresismo versus el desarrollismo, serían algunos de los dilemas que avizoraba la crisis de lo popular. La rebelión, la insurgencia, la represión y las dictaduras, fueron algunas de las problemáticas en el entorno social, por tanto: “Durante la década de los 80 ésta había aprendido mucho tanto de las experiencias dictatoriales del cono Sur y las formas de resistencia que frente a ellas surgieron, como de las experiencias de lucha de los movimientos guerrilleros de Centroamérica y Colombia” (Harnecker, 2010, p.5).

Otro ejemplo vivo de lo que significa la lucha y memoria en la historia de América Latina son las «Madres de Plaza de Mayo» que, anualmente, conmemoran a 30.000 mil

desaparecidos en la dictadura de Rafael Videla hacia 1976, en Argentina. Conformada por mujeres familiares, parientes, o militantes de las víctimas, donde las Madres portan en el rostro un pañuelo blanco, como símbolo de paz. Asimismo, en Ecuador, el caso de Tránsito Amaguaña (1909-2009), activista y mujer indígena (analfabeta), luchó por el sindicalismo indígena, su filiación al Partido Comunista obedeció al dolor que sintió por el maltrato, y le condujo en 1945 a promover la Fundación Ecuatoriana de Indios (FEI). Importante destacar a otra mujer icónica, se trata de la guatemalteca de origen *maya quiché*, Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz (1992), defensora de los derechos de sus pueblos, sin duda, un testimonio vivo para denunciar la pobreza en la que han vivido los indígenas.

Estos breves acontecimientos conducen a reflexionar que la resistencia y la memoria, de cierta manera, forma parte de una reivindicación dolorosa y esperanzadora en la historia cultural latinoamericana. El colonialismo, sin duda, acarreó consecuencias desfavorables para sectores populares de la región que, como se ha visto, tomaron posiciones políticas en sistemas represivos de violencia. Los desaciertos de las dictaduras, indudablemente, reprodujeron lógicas colonialistas como: “[...] la discriminación, la explotación de tipo colonial, las formas dictatoriales, el alineamiento de una población dominante con una raza y una cultura de otra población –dominada– con raza y culturas distintas” (González Casanova, 2005, p.142).

De esta manera, la crisis de los 80 en lo popular, como nostalgia de la latinidad, evidenciaría fisuras históricas y políticas en las que el sentimiento patriótico o artístico pretendía sublevarse al poder. A esta subversiva forma de emancipación, en el análisis de la cultura, se le conoce como “Teoría de la dependencia”, o más bien dicho, la relación centro-periferia. La necesidad de revindicar una memoria histórica y la participación civil han sido fundamentales en el tejido social caracterizado por el mestizaje, la hibridación, la subalternidad, como enfoques para comprender las diferencias culturales. La crisis de esta década, hay que admitirlo, no solo aludía a una crisis de terminología, o “problema de representación dentro de sociedades neoliberales”, sino también a la consideración de que “«una cultura hecha por el pueblo mismo» dejó de ser viable” (Franco, 1997, p.12).

El panorama expuesto permite situar la trama compleja en que lo popular se ha movido, lo histórico, lo político, lo cultural, lo social, son algunos de los términos que han estado bordeando su configuración. Y, si a esto, además, agregamos el nivel de repercusión que estos fenómenos han tenido en las músicas populares latinoamericanas –entre los 60

y 70, por citar un caso, está la «Nueva Canción Latinoamericana» de corte protesta, con León Gieco, Mercedes Sosa, Víctor Jara, Violeta Parra, Facundo Cabral, Víctor Heredia, Silvio Rodríguez, entre otros— todavía es más compleja la tarea.

En este sentido, la relación centro-periferia, puede resultar interesante no solo para comprender las problemáticas y los desequilibrios sociales de lo popular frente a regímenes políticos, sino también esta dicotomía permite situar que las problemáticas socio-políticas tampoco han pasado desatendidas en el desarrollo de la música popular latinoamericana, particularmente, en lo que concierne a la música urbana en clave *underground*, que se ha movido en estos bordes, logrando posicionar su extremismo musical. Así, en América Latina, los años 80 marcaron un espíritu revolucionario e insurgente, un tiempo crítico, pero necesario para que la música urbana imprima a sus prácticas significados fuertemente sociales, yendo más allá de las apropiaciones estéticas.

En este contexto, el metal extremo latinoamericano no se mantendría ajeno a estas coyunturas, la marginalidad en la que surgió sería ambivalente, por una parte, debido a la influencia y adhesión a un tipo de música, que apenas hacia los años 60 y 80, como el rockismo, el punk y el heavy metal cantado en inglés, empezaban a ser reconocidas como subcultura o contracultura, y que ciertamente, antes de que se globalicen, eran calificadas de marginales en sus localidades. Y, por otra parte, su marginalidad radicaba en provenir de América del Sur o de Centro América, consideradas regiones subalternizadas históricamente.

Si bien, el rock latino-urbano (1980-1990) atravesaba un mayor reconocimiento con representantes como Secos & Molhados, Paralamas do Sucesso (Brasil), Carlos Santana, Caifanes, Café Tacuba, El Tri (México), Virus, Los Fabulosos Cadillacs, Soda Stereo (Argentina), Prisioneros (Chile), Aterciopelados (Colombia), Verde 70 (Ecuador), Manu Chao, Mano Negra, etc., no obstante, el heavy metal que, en aquel entonces, se producía en nuestras regiones reflejaría el multiculturalismo. Sobre todo, la veloz filiación de los jóvenes con estilos musicales extranjeros que, por los fracasos políticos de la izquierda y la crítica de los modelos neoliberales, empoderaría como si fueran “suyos”.

La adhesión irreverente y estética al metal, supuso un arma para combatir musicalmente a los sistemas políticos. Aunque, para estos tiempos, el metal extremo —o heavy metal en su acepción más común— no gozaba del estatus que afianzó el *underground* internacional, o mucho menos de circunscribirse entre las músicas populares de la

región. Reducidamente, su distorsionada sonoridad, atuendos negros y estética belicista, reflejarían el malestar social de una política regional, plagada de deuda externa y de gobiernos corruptos:

[...] desde el alba de los años 80 el heavy metal construyó la representación de un pueblo que encontró una vuelta criolla a una propuesta anglosajona que desahogó la rabia juvenil ante la violencia de la sociedad norteamericana envuelta en la guerra civil, la creación de las utopías postnacionalización petrolera venezolana, el desplazamiento de las poblaciones a partir de Sendero Luminoso [en Perú] y las F.A.R.C., el ELN [en Colombia] o el difunto M-19, las consecuencias de la Operación Cóndor en el Cono Sur y la guerra sucia que llevaba a cabo López Portillo en México (Vera Rojas, 2005, p.5).

No cabe duda que las tensiones y contrastes sociales de la realidad latinoamericana fueron factores que llevaron a producir un sonido violento y crudo. Así, las mayores bandas exponentes del metal extremo, hacia los años 80, desde el heavy metal, thrash metal, death metal, hasta el black metal, provenían de distintas regiones, como Sarcófago y Sepultura (Brasil), Hadez y Mortem (Perú), Parabellum, Masacre e Inquisition (Colombia), Pentagram (Chile), Almafuerte, Hermética (Argentina), entre otras. Algunos de estos exponentes, cabe precisar, en el momento que inscriben sus propuestas musicales no estaban vinculados a empresas comerciales de sus localidades, lo que, en cambio, si sucedía con el rock latino, que era ampliamente comercializable, pues, contaba con un reconocimiento mediático, y también acaparaba públicos adolescentes.

A la luz de estas consideraciones, ni las peyorativas condiciones sociales y culturales de la región, o la misma crisis de los 80, serían impedimento para que algunas bandas de metal extremo latinoamericano evolucionen de manera independiente, hasta que logran crear un interés en el circuito internacional del *underground*.

3.3.2. La perspectiva musicológica.

¿Cuál es el marco referencial de la música popular latinoamericana frente al metal? ¿Cómo situar el metal extremo en un territorio diverso para la musicología? El estudio de la música popular latinoamericana está atravesado, sobre todo, por aspectos regionales. La reflexión multidisciplinar se concentra en imaginarios nacionalistas, sobre cuestiones identitarias como raza, clase, etnia, nación, tradición (ver Tabla 1).

Campo musical	Características
Música popular folclorizada	<ul style="list-style-type: none"> -Géneros surgidos hasta la primera mitad del siglo XX. -Origen urbano. -Patrimonio cultural comunitario.
Folklore masivo	<ul style="list-style-type: none"> -Género heterogéneo. -Música popular-rural producto de la migración del campo a la ciudad. -Música típica. -Nueva canción. -Identidad continental.
Música de fusión	-Integración de diversas sonoridades
Música de autonomía	<ul style="list-style-type: none"> -Rock latino. -Cuestionamientos sistémicos y sociopolíticos. -Juvenil y marginal.

Tabla 1: Tipificación y caracterización de la música popular latinoamericana.

Especialistas del área musicológica como Juan Pablo González (2001) y Lorena Ardito Aldana (2012) coinciden en que es un campo de difícil definición y tipificación. El estudio de esta rama empezó simultáneamente en el hemisferio norte y en América Latina por el año 1970:

[...] aunque entre nosotros el desarrollo posterior fue más lento. Veinte años más tarde, esta música ya se ha consolidado en la musicología latinoamericana, como lo demuestran la realización de tres congresos interdisciplinarios sobre música popular (La Habana, 1994; Santiago, 1997; Bogotá, 2000), la presencia de este campo de estudio en los congresos anuales de la Asociación Argentina de Musicología, en los Simposios Latinoamericanos de Musicología, celebrados en Curitiba desde 1997, y en publicaciones como el *Latin American Music Review* y la *Revista Musical Chilena* (González, 2001, p.41).

Para González, la epistemología del hemisferio norte varía, debido a que, en nuestra región, la música popular se convierte en un asunto estrechamente social y de cuestionamiento cultural. Si bien, la confluencia y fusión de diferentes géneros

musicales, especialmente, en las ciudades, ha influido en la redefinición de música tradicional. Así, por ejemplo, la música tradicional permite reconocer la pertenencia a distintas regiones y se ha manifestado en relatos como el indigenismo, la africanización, el mestizaje, lo mulato, lo zambo, y que se han expresado en géneros musicales típicos como el son cubano, el reggae jamaicano, la samba brasileña, el merengue, el candombe uruguayo, la cumbia andina (Ecuador, Perú, Colombia, Bolivia). Estos géneros en gran medida reflejan el carácter multidiverso de cada región: serrana o litoral, y en el sentido más intelectual de cantar al pueblo, por ejemplo, destaca el “Nuevo canto Latinoamericano”, o también se puede mencionar a la electrocumbia, que fusiona teclados con ritmos tradicionales, lo cual ha obligado a redefinir el significado de la cumbia en el contexto de la música tradicional.

El autor, además, considera que, en la región latinoamericana, hacia 1950, por ejemplo, la música masiva y mediatizada se la conoció como música moderna (posteriormente tipificada como música urbana). Dicha música moderna, hacia los años 80 y 90, con el crecimiento de la industria y la globalización, se amplificó a diversos géneros y fusiones estilísticas, lo que, sin duda, haría más compleja la tarea de identificar y clasificar tendencias. Por ello, ya en los años 70, en América Latina, cobran protagonismo géneros comerciales como el pop y el rock latino, posteriormente, tendencias más subterráneas como el hip-hop y el heavy metal, este último, según como se irá revisando, no tardó en fusionarse con dialectos, iconografías, narrativas, o ritmos tradicionales de localidades. De ahí que, Lorena Ardito Aldana, asevere que [...] hay una [música] popular (vinculada con alguna tradición), puesto que la música popular no se trata de un universo homogéneo.

En este sentido, conviene soslayar que en determinados casos se pueden comprender estructuras musicales y reconocer sonidos de localidades, resultantes de mestizajes y colonizaciones culturales, donde cohabita lo multiétnico, religioso, subalterno, por ello: “La música popular en América Latina ha estado comprometida con las reconstrucciones sociales e históricas como la “samba brasilera (Vianna, 1999), cumbia chilena, rumba cubana (León, 1983), o música afroestiza mexicana (Pérez, 1999)” (Ardito Aldana, 2012, p.68). Los autores que cita la autora permiten explorar un campo diverso en matices musicales, regionales, culturales y, sobre todo, entender cómo se intenta fortalecer la identidad a partir de la preservación de ritmos populares.

La música popular latinoamericana ha servido para fortalecer del nacionalismo, así, por ejemplo, en la década del 50 y 80, hubo un fomento gubernamental para la realización

de festivales de corte folklórico en Bolivia y Argentina (teatros, circos, payadores). Al igual que ha sucedido con la activación de una identidad cultural andina que, hacia los años 70, en el Perú surgió un ritmo hibridado como la *chicha* –proviene de la fusión del ritmo tradicional *huayno*, la cumbia guarachera del litoral, con matices del rock psicodélico, utiliza guitarras eléctricas– que representaba el sentimiento y la condición del inmigrante andino, que vivió el desplazamiento poblacional, trasladándose del campo a la ciudad (González, 2001).

Frente a estos apuntes: ¿cómo abordar el estudio del metal extremo en un complejo campo disciplinar, caracterizado por la identidad, el nacionalismo, el regionalismo, lo tradicional, lo multicultural? Al tratarse, el metal extremo, de una música popular moderna y reciente en el panorama latinoamericano (y, como se ha visto, en la Tabla 1, apenas consta el rock latino en “música de autonomía”), hasta los años 80 y 90, todavía no constaba en estas tipificaciones. Esta falta de identificación, de cierto modo, tiene que ver con el aspecto comercial y la moda que imprimían músicas como el pop y el rock latino en los años 80; sumado al hecho de que el *underground* apenas comenzaba a producirse en sus localidades; y también porque la reflexión académica, anglosajona y europea, se concentró en el metal internacional. Por lo tanto, en el transcurso tardó más tiempo en ser reconocido y entrar en flujos comerciales independientes.

De algún modo, la música urbana, desde sus comienzos, estuvo comprometida con sus localidades y las fusiones híbridas ya comenzaron a experimentar algunas bandas de los 90 en el rock latino. Álbumes de los mexicanos Caifanes como *El silencio* (1992), relatan aspectos étnicos en sus letras y estética, o en el metal extremo Sepultura (según como ya se revisará más adelante) en el álbum *Roots* (1996). Desde este punto de vista, en el nuevo contexto urbano, el rock y el metal no se enajenaron de sus tradiciones locales, bajo el interés de transnacionalizar aspectos nativistas o sociales y, al mismo tiempo, de mantener el nexos con los estatutos de la música popular urbana que se globalizó.

Por otra parte, es importante precisar que, a diferencia de los estudios sobre heavy metal y metal extremo, gestados en la academia europea o norteamericana –solo por mencionar al Department of Scandinavian Studies, at the University of Freiburg (Alemania); en América del Norte, la International Society for Metal Music Studies (ISMMS)– en América Latina, no obstante, es limitado hablar de un punto de convergencia consolidado. Es más común encontrar crónicas periodísticas, o breves estudios de académico-aficionados, que comienzan a especializarse autónomamente en

el área. La dispersa actividad en la que se gesta la disciplina impide tener un registro claro y concreto, sin embargo, se debe agregar que algunas referencias localizadas son fundamentales, porque dan cuenta del interés que está despertando academizar el heavy metal y el metal extremo, en el marco de las músicas populares latinoamericanas.

Se puede mencionar, por ejemplo, el X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM Córdoba, Argentina, celebrado entre el 1-22 de abril de 2012: *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: Retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. En el cual, el Simposio 2, en portugués, estuvo dedicado a Estudios interdisciplinarios sobre rock y metal en América Latina, bajo la tutela de Cláudia Azevedo, Jorge Cardoso Filho e Liliana González con “El proceso de construcción del rock como objeto de estudio en la América Latina y como práctica cultural en el espacio americano”. Asimismo, recientemente se inauguró, en México, el Seminario permanente de Estudios sobre Heavy Metal, 2018, titulado “La expresión sonora de una cultura”, con el auspicio del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituciones de Investigaciones Antropológicas de la UNAM y el INAH (a realizarse entre mayo y noviembre).

En Buenos Aires, desde 2014, se realiza la Feria de Libro Independiente denominada Cultura Metálica, además, el GIIHMA Grupo de Investigación Interdisciplinaria sobre el Heavy Metal Argentino. Encuentro Sociocultural de Heavy Metal (Heterogeneidades Metaleras, a cargo de la REE HM), que congregan a investigadores de metal en América Latina. A estas referencias, se suma la revista anglosajona *Metal Music Studies* de la Sociedad Internacional de Estudios de Música Metal, donde se ha dado cabida artículos –de la cual se dispondrá– sobre la escena extrema latinoamericana.

Finalmente, se deben subrayar los aportes al metal extremo latinoamericano por parte del profesor, documentalista e investigador Nelson Varas-Díaz de la Universidad Internacional de Florida. Él, junto a González Sepúlveda, Osvaldo & Rivera, Andrés (2018), exploran “From the ‘Patio’ to the ‘Agency’: The emergence and structuring of metal music in revolutionary Cuba”, un artículo que presenta las divergencias políticas en la Cuba revolucionaria que impedían el desenvolvimiento de la escena, encontrando espacios alternativos para manifestarse. Varas-Díaz, realizó un documental sobre heavy metal latinoamericano denominado: *Songs Of (In) Justice* (2018), en la cual, México, Chile, Argentina, Perú, Colombia, Ecuador y Perú son algunos de los países que, principalmente, examinó en un intento de desmitificar la idea de que la escena del metal latinoamericano haya seguido la estética occidental del metal global y no haya estado

comprometida con las problemáticas coloniales, históricas, políticas dictatoriales y sociales de sus localidades. Esto, de cierta manera, compromete a que el metal merezca la atención de estudiosos de músicas populares en la región.

3.4. Escenas locales: bandas exponentes entre 1980 y 1990.

Cuando el auge de los subestilos del metal extremo desencadenaba una euforia colectiva en el *underground* internacional, su predecesor, el rock de los 60 y 70, ya vivía una especie de folklore mundial, debido a que “por primera vez los artistas de rock más reconocidos intentaban movilizar social y políticamente a su público, en una mezcla de actitudes filantrópicas [...] una cara del género que no ha temido involucrar su papel creativo dentro del mundo político” (Cepeda, 2013, p.60). Trascender las fronteras e internacionalizarse era uno de los retos y desafíos que también asumía la música urbana, algo que Carlos Monsivais conoce como “migraciones culturales”. Por ello, en América Latina, las migraciones musicales han sido radicales, al momento de legitimar, por ejemplo, “apariencias urbanas [...] estilos de consumo [...] el sentimentalismo, idolatrías frenéticas [...]” (Monsivais, 2000, p.155).

Pero, toda migración es significativa para la vida de una comunidad urbana, porque supone modificar la perspectiva con la cual se mira un entorno. En suma, es donde surge la inquietud por ingresar a nuevos patrones de filiación, resistencia y pertenencia. Monsivais, piensa que el rock contribuye a la búsqueda de un nuevo pasado cultural, ciertamente, el de los años 60 y 70, calzaría en los jóvenes latinos de clase media, puesto que fue una vía de ingreso a la modernidad. De cierta manera, la americanización del rock cambiaría la mentalidad y las prácticas de identificación en los jóvenes de la región, convirtiéndose en el ídolo o superhéroe, donde apoyar un sentimiento contraculturalista, rebelde con la política y profundo en dimensionar la existencial.

La juventud ya no será antesala de la condición adulta, sino lo opuesto: la etapa de autonomía corporal y anímica que impulsa otras experiencias del sexo (todavía machista, pero con un moralismo rebajado), y envuelve en un solo giro a la audición mística de los discos y a la marihuana, el ácido, las tradiciones prehispánicas (hongos, peyote, estados de trance), el esoterismo *El libro tibetano de los muertos*, escritores marginales [...] y la tradición oriental [...] De 1960 a 1970, aproximadamente, se ataca a los adictos del rock por su falta de nacionalismo (Monsivais, 2000, pp.168-169).

En este contexto, la migración americanista del rock hacia América Latina tendría mayor impacto, *a posteriori*, sobre todo, cuando se conocieron subestilos metálicos

como el heavy metal, power metal, thrash metal, death metal, black metal. Apenas se insertaban nacientes bandas de heavy metal o hard rock como Arkangel (Venezuela), comandada por el reconocido vocalista Paul Gillman, V8 (Argentina), Luzbel (México), Kraken (Colombia). Era un “heavy metal embrionario”, que tuvo notables referencias estéticas de la NWOBHM y, además, captó la atracción que generaba la castellanización del rock español: “Barón Rojo, Obús, Mago de Oz o Ángeles del Infierno demostraron que se podía hacer muy buen heavy metal en español” (Vera Rojas, 2005, p.5).

De algún modo, el heavy metal y el metal extremo latinoamericano, se interconectarían con estas influencias, puesto que había un compromiso social y político en la actitud musical. Pese a que la globalización del metal global imponía una estética basada en la imagen del metal europeo o norteamericano, la consciencia social estaría inmersa: “En América Latina, sin embargo, la autenticidad del heavy metal sigue manteniendo en mayor medida esa conexión con la dimensión social, que dota al género de un carácter contestatario y subversivo, con una fuerte conciencia incluso de militancia” (Galicia Poblet, 2019, p.100).

El *underground* latinoamericano paulatinamente conformaría una escena de vital importancia para las nuevas generaciones musicales. Entre otras bandas pioneras que sobresalieron de estas décadas, tan solo por mencionar a Sarcófago, fundada en 1985, experimentaría con el black/thrash/death metal y Sepultura, fundada en 1984, thrash/death metal, ambas bandas de Belo horizonte (Brasil); Transmetal, fundada en Michoacán (México) hacia 1987, thrash/death metal; Parabellum, fundada en Medellín (Colombia) hacia 1983, “ultra”/black metal. En Lima (Perú) Mortem, fundada hacia 1986, death metal; Pentagram de Santiago (Chile), fundada hacia 1985, death/thrash metal; Hermética de Buenos Aires (Argentina), fundada hacia 1988, heavy/thrash metal. Vale señalar que abarcar toda la escena del metal extremo latinoamericano sería una tarea exhaustiva, que no concuerda con los propósitos de este trabajo, por ello, se ha cartografiado y localizado, a modo de ejemplo, destacadas bandas de los 80 (ver Tabla 2), con la finalidad de relacionar años y diferenciar subestilos.

País	Banda	Subestilo	Año
Brasil	Vulcano	black/death metal	1981
	Sepultura	thrash/death metal	1984
	Sarcófago	black/thrash/death	1985
	Mystifier	black metal	1989
México	Luzbel	heavy metal	1983
	Brujería(México/EEUU)	grindcore metal	1989
	Transmetal	thrash/death metal	1987
	Cenotaph	death metal	1989
Cuba	Venus	heavy metal	1986
	Zeus	heavy/thrash metal	1988
Venezuela	Arkangel	hard rock/heavy metal	1978
Colombia	Parabellum	ultra metal/black metal	1983
	Kraken	heavy metal	1984
	Astaroth	death/thrash metal	1986
	Agressor	death metal	1986
	Reencarnación	thrash/black	1986
	Neurosis	thrash/death metal	1987
	Masacre	black metal	1988
	Inquisition		1988
Ecuador	Blaze	thrash metal	1984
	Cry	death metal	1987
	Basca	heavy/thrash metal	1990

Perú	Veneno Maldito/Hastur	Proto-black metal	1984-1987
	Kranium	death/doom/folk metal	1984
	Mortem	death/black/metal	1986
	Hadez	black/death metal	1987
	Penitencia	thrash metal	1987
	Inri	death/thrash metal	1988
Chile	Massakre	thrash metal	1982
	Pentagram	death/thrash metal	1985
	Necrosis	thrash metal	1985
	Belial	death/Grindcore metal	1985
	Nimrod	thrash metal	1987
Uruguay	Chooper	heavy metal	1989
Paraguay	Sabaoth	black metal	1993
Argentina	V8	heavy metal	1985
	Rata Blanca	heavy/power metal	1986
	Hermética	heavy/thrash metal	1988
	Horcas	heavy metal	1988
	Tren Loco	heavy metal	1990

Tabla 2: bandas de metal extremo latinoamericano entre 1980 y 1990.

Entre las características de la masiva filiación sonora al metal extremo se encuentran variantes, no solo a nivel lingüístico –al cantar en inglés o conservar el español– sino en cuanto a la temática y estética que exigía cada subestilo. No cabe duda que, gran parte

de bandas, que constan en la Tabla 2, marcarían las pautas de la escena musical latinoamericana, por tanto, en esta parte del trabajo es fundamental argumentar el concepto de escena, como una ampliación del concepto revisada en el apartado del Capítulo 1, a propósito del apartado “Apuntes sobre la escena del black metal noruego”, en Kahn-Harris (2000), Lucas *et al.* (2011); Walach (citado en Hjelm *et al.*, 2012), Skadiang (2017). De acuerdo a las perspectivas del investigador Will Straw (1991), la escena musical depende en gran medida de que la música popular urbana sea capaz de adaptarse a los cambios que experimentan las comunidades o grupos que interactúan en el espacio de la ciudad; lugar donde, además, surge la creatividad, a partir de la adaptación de artefactos culturales, gustos, afinidades.

En la escena musical las comunidades propugnan al cambio y transformación de la sensibilidad e identidad, sobre todo, logran establecer vínculos sociales y formas de organización, como el hecho de no depender estrictamente de organismos o canales oficiales para difundir y mostrar sus producciones artísticas, pese a estar involucrados en entornos globalizados. Siguiendo la línea reflexiva de Straw, la investigadora Manuela Calvo, en una aproximación, que realiza al metal extremo y globalización en América Latina, precisa que la escena musical:

Consiste en un espacio cultural demarcado geográfica e históricamente en el cual coexisten prácticas musicales que interactúan de múltiples formas, a través de diversas trayectorias de cambio y enriquecimiento mutuo [...] Straw hace hincapié en las formas de comunicación que se producen allí y las caracteriza a través de dos tensiones: una, entre el impulso de continuidad histórica y el cambio; y otra, entre lo local y lo global. Esta última relación es recientemente investigada por estudiosos de la música popular (Calvo, 2017, p.173).

Para Calvo, además, la escena musical del metal latinoamericano está conformada por factores de la globalización, como la Internet, los medios de comunicación, las migraciones poblacionales y que, ciertamente, llegan a afectar una producción musical. A su vez, Khan-Harris (2000) ha enfatizado, con acierto, que la escena se inscribe en un circuito globalizado, donde productores y consumidores interactúan difusamente. Para Harris, además, la escena del metal extremo global tiene efectos en las localidades, donde la subcultura, ampliamente dominada por varones, reproduce prácticas de resistencia y apropiación.

Como se ha visto, sin duda, los patrones visuales y sonoros, así como los esquemas corporales religiosos, en torno al satanismo, la mitología y el paganismo, durante los 90, se masificaron en la escena musical del black metal noruego (y en parte del folk pagan

metal). No obstante, narrativas bélicas de la destrucción y la muerte ya estaban siendo cultivadas a mediados de los 80; el thrash metal y el death metal –nacidos en el hemisferio norte– eran los subestilos dominantes y más comercializables en las escenas musicales globales. Y mucho antes de que el black metal despunte en Noruega, el black metal *old school* de Venom, Bathory, Celtic Frost, eran vistos como sonoridades primitivas y de menor impacto comercial, pero de alta influencia ideológica para el *underground*. Estas bandas, sin duda, rendían culto a Satanás, personaje que ya se referenciaba en el Glam metal de Mötley Crüe, el death metal de Morbid Angel o Deicide, el thrash metal de Slayer, y en la escena heavy/power metal de Angel Witch o King Diamond.

Paralelamente, la escena del metal extremo latinoamericano, entre 1980 y 1990, comprendería, no solo narrativas satanistas, sino también bélicas, políticas, religiosas, sociales. En la Tabla 2 puede notarse que la inclinación por el heavy metal, power metal, thrash metal y el death metal es mayor si se compara con la del black metal, algunas, incluso, intercalaron subestilos. Esta adhesión de las bandas latinas obedece, en gran medida, a la popularidad que adquirieron estos subestilos en los 80, mientras que el black metal cobró protagonismo luego de los 90. A pesar de que es imposible determinar con exactitud las influencias entre unas y otras regiones, por la dispersa información y la escasa literatura, lo cierto es que el metal extremo latinoamericano comenzó a jugar un papel importante para el *underground* regional e internacional, evidentemente, menos comercializado, pero respetado por algunas bandas extranjeras.

En el caso de la escena brasileña, la banda Vulcano (Imagen 20), Sepultura, Sarcófago, y Mystifier, que nacieron en el ocaso de la dictadura militar brasileña (1964-1985). Un contexto caracterizado por represión policial y golpe de Estado, puesto que, en este período, se agudizaba la inflación y las diferencias políticas de la derecha e izquierda. Vulcano (1981), por ejemplo, está considerada la primera agrupación black/death en la escena latinoamericana. El *Diccionario de heavy metal latinoamericano* la define como una “banda que estimuló las tendencias extremas en el país [...] en 1983 lanzaron el single *Om Pushne Namah*, interpretado en portugués y considerado hoy una joya del metal *underground* brasileño” (Vulcano, 2005, p.361). Su disco de estudio *Bloody Vengeance* (1986), es el primer álbum de black metal nacional, contiene canciones como “Spirits of Evil”, “Incubus”, que tributan lo maligno. Otra banda de reconocimiento internacional es Sepultura (1984), resultado de ello es que cambiaron el portugués por el inglés en sus primeras letras sobre lo bélico, represivo y étnico –banda

de la cual se referirá con mayor detenimiento en el acápite sobre el cuerpo ancestral—caracterizadas por su thrash/death.



Imagen 20. El esquema corporal mortuario de Vulcano en 1986.

Una tercera banda fundamental para la escena brasileña es Sarcófago (1985), estuvo al mando de Wagner Lamounier (vocalista original de Sepultura). Esta banda llegó a ser reconocida en el *underground* mundial por su postura bélica, anticristiana y satánica, sobre todo, por su icónica portada del álbum debut *I.N.R.I.*, publicado en 1987 (Imagen 21). En el cual, sus integrantes, en la portada del disco, aparecen en un cementerio, a sus espaldas una lápida con la escultura de cristo crucificado, además, están cubiertos de *corpse-paint*, clavos, brazaletes, cinturones de bala y trajes de guerra. Esta imagen fue provocadora para la escena global de los 80, puesto que se convirtió en un auténtico ícono del black metal, al punto de que la banda noruega Satyricon, en su EP *Intermezzo* (1999), hizo el cover “I.N.R.I”, en tributo a Sarcófago. *I.N.R.I.*, es un álbum que refleja la mirada obscena, mundana y rebelde de sus productores, en canciones como “Satanic Lust”, “Christ’s Death”, “Satanas”.



Imagen 21. La estética anticristiana de Sarcófago en 1987.

La fijación espiritista de ubicar el cuerpo en un cementerio (Imagen 20 y 21), también sucedería con integrantes afros de la banda de black metal Mystifier (1989), que aparecieron en similar postura a la de *I.N.R.I.* En su álbum *Göetia* (1993), la canción “Aleister Crowley & Ordo Templi Orientis” es una alabanza al mago ocultista, conocido por su mórbida y esotérica forma de vida. En resumen, puede decirse que, las bandas de la naciente escena musical brasileña priorizaron esquemas corporales necrofilicos y satánicos, como si estos relatos eran el *leit motiv* generacional del metal extremo.

Al llegar a la multicultural y conflictiva región latinoamericana, los jóvenes músicos no pudieron evitar la estigmatización social frente a la música que optaron, pero el metal logró transformarse en un sonido agresivo y violento, como un reflejo de lo que sucedía socialmente. Para los músicos, era fundamental apropiarse de imágenes extranjeras y establecer códigos de pertenencia, en otras palabras, sus esquemas y narrativas también se adscribieron a producir modelos glociales, en un circuito caracterizado por un cosmopolitismo estético (Motti Regev, 2007).

Calvo, piensa que el cosmopolitismo estético, propuesto por el israelí Motti Regev, es idóneo, al momento de adentrar en lo que sucedía dentro de la región, puesto que el metal extremo latino, a fines de los 80, heredó sonidos extranjeros y comenzó a elaborar discursos locales. En este sentido, el cosmopolitismo estético aduce a que “diferentes países naturalizan la tradición de la música pop-rock angloamericana, pero que la transforman y le otorgan identidades etno-nacionales particulares. Aquí las influencias

elegidas por los músicos son nociones esenciales de tradicionalismo” (Calvo, 2017, p.174).

De modo que, en el metal extremo latinoamericano, la perspectiva etno-nacional mantendría vínculos, especialmente, con la banda argentina de heavy/thrash metal Hermética (1988) y el grindcore de la banda mexicana Brujería (1989). La escena musical argentina se hizo conocer por mostrar bandas que forjaron heavy metal de carácter social. Así lo demostraron agrupaciones como V8 (1979), en álbumes como *Luchando por el metal* (1983), *Un paso más en la batalla* (1985), *No se rindan* (1981); Horcas (1988), en *Reinará la tempestad* (1990), *Oíd mortales el grito sangrado* (1992), *Vence* (1997); Tren Loco (1990), en el demo *Paz de mentira* (1994), o en los álbumes de estudio *Sangresur* (2006), *Venas de Acero* (2008).

En el caso de Hermética, una banda que desarrolló mayor actividad entre 1988-1994, sus principales álbumes son *Hermética* (1989), *Ácido argentino* (1991), *Víctimas del vaciamiento* (1994). Las dimensiones existenciales, bélicas, políticas, blasfemas, suicidas, que patentó el thrash metal de la época, fueron reutilizadas por esta banda, pero, sobre todo “haciendo referencia al contexto argentino desde la perspectiva de los jóvenes y de la crítica al modelo neoliberal que llevaba adelante el gobierno de turno en la década del 90, es decir, el de Carlos Menem” (Calvo, 2017, p.178). Un ejemplo de ello, es la canción “Cráneo Candente”: “Esquivando patrullas / de la noche enferma [...] Viví el destierro del hombre nativo / bajo las grises magias conquistantes / Que aún prosiguen traficando el miedo / como ayer gauchos al desierto”. Musicalmente, puede notarse la acelerada y vertiginosa velocidad con que los instrumentos son interpretados, así como los gritos vocales del heavy metal clásico²¹¹. La lírica, asimismo, tiene un tono solidario con los pueblos aborígenes, denuncia a la represión policial, el contexto político y el pasado histórico de la conquista.

La escena musical mexicana, por su parte, oscilaría entre el heavy metal, thrash metal, death metal, hasta abordar temas sociales y demoniacos, en bandas como Luzbel (1983), *Pasaporte al infierno* (1986), *La rebelión de los desgraciados* (1994), *Regreso al origen* (2013); Transmetal (1987), *Zona muerta* (1991), *México bárbaro* (1996), *Tristeza de Lucifer* (2001); Cenotaph (1989), *The gloomy reflection of our hidden sorrows* (1992), *Epic Rites* (1992).

²¹¹ En este enlace puede escucharse la canción referida:
<https://www.youtube.com/watch?v=ThVjA26WTD8>

En el caso de Brujería (1989), puede decirse que es una banda de frontera, surgida en la zona de Tijuana y Baja California. En consonancia con el subestilo Grindcore – resultado de la fusión entre el death metal y el punk– e impulsado por Napalm Death, sus álbumes reflejan la perspectiva etno-nacionalista, entre ellos resaltan *Matando güeros* (1993), *Raza odiada* (1995), *Brujerismo* (2000); y los sencillos *Marijuana* (2000), *Ángel Chilango* (2014), *Viva Presidente Trump!* (2016). Desde sus orígenes, Brujería ha sido una banda que ha generado polémicas, como demuestran sus controvertidas portadas. Por ejemplo, *Matando güeros* –lumpen que traduce el mexicanismo de “matar blancos”– es una fotografía tomada de la revista *Alarma*; este álbum “fue prohibido en muchas partes debido a su portada (la fotografía de una cabeza decapitada)” (Prieto, 2015, p.256).

Asimismo, en el álbum *Raza odiada*, aparece una fotografía del subcomandante Marcos, líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En sus letras se abordan temas como: la política imperialista, el narcotráfico, o el satanismo. Canciones como “Raza odiada” tratan de las medidas tomadas por el gobernador de California Peter Wilson (1991-1999) sobre inmigrantes indocumentados, prohibidos de cruzar la frontera mexicana al país anglosajón. O también canciones que hablan de narcotraficantes como Adolfo de Jesús Constanzo, y el colombiano Pablo Escobar (en la canción “El Patrón”).



Imagen 22. Brujería, personificando a músicos “narcos”.

Un rasgo distintivo de la agrupación es que han popularizado la imagen de capos mexicanos. En la Imagen 22, Juan Brujo (primero del lado derecho), vocalista y líder de Brujería, muestra la estética etno-nacionalista al portar la bandera mexicana, que a modo de pañuelo recubre parte de su rostro. Este ocultamiento les hizo conocerse como

una banda de “narco-satánicos”, es decir: “un grupo de individuos, aparentemente traficantes de droga mexicanos bajo extraños alias, con blasfemas letras íntegramente en español que trataban de rituales, sexo, narcotráfico y racismo anti-gringo, y que rápidamente se convirtieron en una sensación en la escena” (Rubio, 2013, pp.312-313).

En este recorrido, otra de las escenas musicales que, en la década de los 80, tuvo presencia influyente para los rumbos que tomaría el metal extremo, se concentró en Colombia. En este país sudamericano, surgiría una constelación de bandas dispuestas a encontrar la creatividad y un desahogo social en la música, justo cuando el narcotráfico y la violencia amenazaban el entorno.

Algunas bandas, como Parabellum –a la que actualmente se reconoce como una de las pioneras en la evolución sonora de la música extrema– formada en 1983; por aquel entonces, ni siquiera había logrado llegar a una difusión masiva, ni a disponer de imagen e industria extranjera. Sus orígenes relatan que dispusieron de flujos comunicativos personalizados, con inquietos músicos de otras latitudes que se interesaron por una música producida en un contexto de violencia. Lo curioso es que su propuesta musical sincronizó en el momento que emergía el *underground* internacional. En Colombia, el culto musical se inclinaría hacia el black metal, thrash metal, death metal, heavy metal y ultra metal.

En esta ocasión, se hará énfasis a la escena de Medellín, sin embargo, en primera instancia, hay que subrayar bandas de ciudades como Bogotá: Neurosis (1987), en álbumes como *Más Allá de la Demencia* (1991), *Karma* (1996), *Subversivos Espirituales* (2005), *Masters of Thrash* (2007). En Santiago de Cali, por ejemplo, sobresale Inquisition (1988), en *Anxious Death* (1990, EP), y *Forever Under* (1993, demo), o, los álbumes *Into the Infernal Regions of the Ancient Cult* (1998), *Magnificent Glorification of Lucifer* (2004), *Bloodshed across the Empyrean Altar Beyond the Celestial Zenith* (2016). En tanto que, en la ciudad de Medellín destaca Parabellum (1983) y sus EP: *Sacrilegio* (1987), *Mutación por radiación* (1988); Kraken (1984), en *Kraken I y II* (1987, 1989), *Una leyenda del rock* (1999), *Humana Deshumanización* (2009); Astaroth (1986), y su EP *Aullido Sepulcral* (1987); Aggressor (1986), el demo *Manifestación* (2005), o el EP *Recrucificado* (2012); Reencarnación (1986), el EP *Acompáñame a la tumba* (1988), *Live '89* (2005); Masacre (1988) los LP *Requiem* (1991), *Sacro* (1996), *Muerte Verdadera Muerte* (2001), el Mini LP *Barbarie y Sangre en Memoria de Cristo* (1993), o los demos: *Colombia... Imperio del Terror* (1989) y *Cáncer de Nuestros Días* (1990).

Como puede notarse, la escena de Medellín es vasta y productiva en la década de los 80; Parabellum, Reencarnación y Masacre están consideradas como bandas referentes, puesto que no solo encarnaron el sonido primitivo de la vieja escuela, que propagaba el metal extremo, sino que, también, la violentación sonora se originó en un contexto urbano, marcado por el terror, la crueldad, la violencia, resultante del narcotráfico y la guerrilla. Geopolíticamente hablando, entre 1980 y 1990, en Colombia, los carteles de Medellín y Cali controlaban gran parte de la cocaína que salía hacia Estados Unidos. La droga que recibían estos carteles era cultivada en los territorios que dominaban las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia).

De estos carteles son conocidos narcotraficantes como Pablo Escobar, abatido en diciembre de 1993; los hermanos Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela, extraditados a EE. UU. Medellín, en este sentido, se había convertido en una de las zonas más inseguras y peligrosas, debido a los atentados, secuestros y constantes asesinatos. El narcotráfico había desorganizado el ritmo de vida y golpeado la sensibilidad de sus habitantes. En este caldeado entorno de represión institucional-policial, nacieron los mayores exponentes del metal extremo colombiano, según, algunos miembros de la escena que hablan en el documental dedicado a Parabellum: *El diablo nació en Medellín*, (Noisey Colombia, 2016)²¹².

Si bien es cierto, Parabellum, Reencarnación y Masacre son bandas que produjeron música que iba más allá de un interés estético, puesto que había un conflicto social de por medio, sin embargo, es complejo determinar: cuánto pudo influir la dimensión social o el cosmopolitismo estético del metal; sus propuestas, ciertamente, se movían en ambos bordes. Khan Harris (2000), al respecto, argumenta que cuando el metal extremo forma parte de un circuito globalizado, sus productores y consumidores interactúan difusamente.

Esta perspectiva, ciertamente, refuerza la idea de que la escena musical colombiana produjo un sonido que, por un lado, absorbió atmósferas de subestilos consolidados del metal global y los tradujo al éxtasis corporal y, por otro, fue una respuesta al conflicto social. Tal sucedió con la banda más clásica: Parabellum, considerada, antes que black metal, una banda de ultra metal –por la combinación distorsionada de sonidos provenientes del punk y el metal, así como por la crudeza, agresividad, y ferocidad con

²¹² En el siguiente enlace disponible el mencionado documental:
<https://www.youtube.com/watch?v=kYmFM3AXcBQ>

la que sus integrantes hacían música— y una de las primeras bandas de la historia del metal extremo (Díaz Arboleda, 2016).

Por otra parte, a más de la problemática social, la relevancia de estas bandas, no estuvo alentada por aspectos comerciales. De hecho, Parabellum no había fichado con disqueras internacionales. Durante esta época, por ejemplo, los músicos hacían versiones caseras y las grabaciones eran en los estudios de Música Nacional y Folklórica. De igual manera, sucedía con los canales informales de adquisición del metal global, es decir, muchos fanáticos que tenían posibilidades económicas importaban a través de sus viajes personales o pedidos por catálogos, algún material del extranjero, por ello: “la llegada del Black Metal a Colombia comienza a gestarse con revistas y discos [...]” (Díaz Arboleda, 2016, p.27).

Conocido en el *underground* es el intercambio musical e ideológico vía cartas de correo, entre integrantes de la banda noruega Mayhem e integrantes de Masacre, como es el caso de Marcelo Montoya alias “Bull Metal” (entonces baterista de Masacre). Montoya fue “el encargado de enviar y recibir correspondencia desde Medellín hasta Oslo, permitiendo conocer las últimas tendencias del Black Metal y en general de todo el Metal Underground” (Díaz Arboleda, 2016, p.27). En el mencionado documental, *El diablo nació en Medellín*, Manheim, primer baterista original de Mayhem, asevera que el ultra metal colombiano de Parabellum influyó en la propuesta musical de la banda nacida de Oslo. Este paralelismo expuesto da cuenta de que los flujos comunicacionales entre ambas latitudes mantenían un vínculo ajeno a lo comercial y que, sin duda, abrieron la senda para que estas bandas de metal extremo latinoamericano actualmente sean consideradas auténticas referentes.

En una realidad tan marginal y precaria como la de Medellín, los jóvenes adolescentes de estas agrupaciones vivían traumáticamente la crisis geopolítica y, sobre todo, el nexo identitario —novedoso, perturbador y extraño para su tiempo— con la música se convertía en el estigma de una sociedad religiosa y conservadora, que los tildaba de satánicos. Parabellum respondería a estas problemáticas con el atiborrado sonido que practicaban, a través de sus letras blasfemas y obscenas, entrando a formar parte, como sucedió con el black metal noruego, de las lógicas de la mundanidad (Kahn-Harris, 2007). Una muestra de ello es el Ep *Sacrilegio* (1987) (Imagen 23).

La portada de *Sacrilegio* fue una provocación al oficialismo icónico de lo religioso, porque ambienta una escena del infierno, donde la culpa y el pecado de cuerpos que arden en el inframundo. La imagen central profana a la divina y sacra imagen de la

Virgen del Carmen, símbolo de la religiosidad de la ciudad de Medellín, con un rostro cadavérico y en sus brazos sostiene al “divino niño”, ambos vigilan a los “caídos”. A su costado dos ángeles infernales, con alas de murciélagos, fingen compasión. A su vez, el fragmento de la canción “Engendro 666” dice en parte: “Satán y madre muertas juntas se aparean sobre el altar de una iglesia/Aguardando en su vientre miles de siglos oh!/ Redentor maldito/ Salvación eterna, guerreros del metal, hechiceros del mal/Condenación eterna, la bestia destruirá toda la humanidad”. Escuchando la canción se pueden captar atmósferas de experimentar estados de trances posesivos, no solo con los gritos de la voz, sino con el sonido, a través de los *riffs* borrosos de la guitarra, la batería apocalíptica que constantemente golpea los tambores, como si pretendiera emular el hundimiento divino y trasladarlo al infierno²¹³.



Imagen 23. Parabellum, *Sacrilegio* (1987).

Aunque esta religiosidad emergente, en el sentido satanista, fue la marca distintiva de Parabellum. En cambio, la banda Masacre, por su parte, adoptaría una postura etno-nacionalista, ya sea al proyectar un imagen bélica y social, al cuestionar el narcotráfico y la expropiación de tierras a los campesinos, por parte de militares-guerrilleros, según como lo hizo en la canción “Ola de violencia” del álbum *Requiem* (1991). Masacre, en efecto, es una banda que ha puesto en cuestión relatos como la Patria y el Ejército, y que notablemente “ilustra la guerrilla colombiana” (Calvo, 2017, p.180).

²¹³ En este enlace se puede escuchar parte de la canción citada: <https://www.youtube.com/watch?v=zB-wBqYpnGs>

No cabe duda que la década perdida o crisis de lo popular en los 80, en América Latina, no solo comprometía a una sensibilidad histórica que el pueblo experimentaba mediante las hegemonías estatales, sino que involucraba la sensibilidad musical de jóvenes que no participaban en política estatal, pero que asumían una actitud política en sonidos estridentes. Los conflictos particulares de cada región caracterizaron las narrativas subversivas del metal extremo, sobre todo, cuando el cuestionamiento se direccionó a regímenes colonialistas como la religión imperante, la clase política, la explotación campesina y las fuerzas militares. En este sentido, los subestilos musicales del metal latino estarían motivados por trabajarse en aspectos geopolíticos, antirreligiosos, bélicos y esotéricos, este último, podría decirse, cuando lo demoníaco —a diferencia de la añoranza pagana y diabólica del black metal noruego— se convirtió en una metáfora de representación de la violencia social.

Desde esta perspectiva, otra escena musical, que se adscribió a este tipo de narrativas, se encontraría en Perú, un país marcado históricamente por la conquista y también reconocido por su riqueza ancestral. Ahí se gestarían bandas de heavy/thrash/death/black con fuertes consignas políticas y metáforas demoníacas: síntoma de la inestabilidad social que, igualmente, vivía el país en los 80. Entre las bandas destacadas de esta década: Veneno Maldito (1984), formada en Lima y considerada la primera banda de black metal de Perú. Posteriormente, pasarían a denominarse Hastur en 1987, año que registran la publicación del demo *Secta Hereje*. A esta se suma la banda Kranium (1984), y los demos *Sociedad o Suciedad* y *Mundo Interior* (1992), así como su álbum *Testimonios* (1999). La banda Mortem (1986), es una de las que logró sacar con disqueras extranjeras, destacó en demos como *Evil Dead* (1989), *Superstition* (1991); los álbumes *Demon Tales* (1995), *Descomposed By Possession* (2000), *Deinós Nekrómantis* (2016). Otra banda de recorrido es Hadez (1986), en los demos *Guerreros de la muerte* (1986), *Altar del sacrificio* (1989), *Maldad extrema en el mundo* (1992), y también álbumes como *Even if you die a Thousand Times* (2000), *Morituri Te Salutant* (2014). Finalmente, la banda INRI (1988) destaca el álbum *Efigies de Maldad* (2008).

La masiva confluencia de bandas peruanas, en muchos casos, hizo pensar que podía tratarse de una imitación extranjera. Para especialistas como María L. Núñez y Arturo Rivas, si bien, existe una escasa reflexión académica sobre el metal peruano, no se trataba solo de una copia, considerando que el rock, el hard core, o el punk tenía mayor presencia. Por el contrario, ellos piensan que la crisis social, política, y económica del

Perú, tuvo mucho que ver en la inclinación por el metal extremo, aunque hubo poca importación de discos de rock debido a la dictadura militar, suscitada entre 1968-1980; hecho que cambió con el retorno a la democracia, abriendo más posibilidades de tiendas musicales. No obstante, hacia los 70, la crisis peruana se concentró lejos de la capital limeña, y estuvo afectada por cuestiones políticas, militares, terroristas, especialmente:

[...] en zonas andinas [como] Ayacucho, a finales de los '70s, se formó una agrupación denominada 'Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso', cuya interpretación del marxismo-leninismo-maoísmo [...] inscribió al malestar y al resentimiento social en un discurso de extrema violencia, iniciando una 'guerra popular' contra el Gobierno y los 'traidores de la revolución'. Para dar tan sólo una idea de sus acciones y su lógica, puede mencionarse la masacre de 69 campesinos (incluyendo 18 niños y mujeres embarazadas) perpetrada en 1983 en Lucanamarca (Nuñez & Rivas, 2018, p.210).

A este panorama se debe añadir la conformación del 'Movimiento Revolucionario Túpac Amaru' (MRTA), que tenía la intención de continuar la tradición de las guerrillas latinoamericanas. El Sendero Luminoso y el MRTA, en esta época, sembraron el terror colectivo en poblaciones campesinas. El desinterés del Gobierno central, frente a estos problemas, obligó a que la población civil se organice en una lucha antiterrorista. Perú, así, había entrado en una de las mayores crisis económicas por "la ausencia del Estado, la ineficiencia y corrupción de las autoridades locales, y los abusos cometidos por policías y militares" (Núñez & Rivas, 2018, p.211).

De cierta manera, este período representó para la escena musical peruana, no solo una crisis estatal y social, sino también una crisis de identidad y sensibilidad generacional. Por ello, la filiación al metal explicaría en gran medida esta desazón identitaria, que cobraría conciencia con el surgimiento de bandas dispuestas a producir metáforas monstruosas y consignas en contra la política y religión. Si el punk buscaba en la rebeldía su expresividad, el metal, en cambio, con la mitología y la religiosidad, debido al grado ocultista y existencial de la dimensión humana (Núñez & Rivas, 2018, p.212).

Así, por ejemplo, bandas como Hastur (1987) contrataban con sadismo, los horrores y perjurios cometidos, en el pasado, por el sistema eclesiástico (medievalista) en canciones como "El Caballero Negro", "Sepulcro", "Monja Satánica", "Desertor", "Blasfemias". De igual manera lo hacía la banda INRI (1988) en canciones como "Sagrada Profecía" y "Pontífice del Sacrificio". En la portada del demo *Guerreros de la muerte* (1986) de Hadez (Imagen 24), por ejemplo, sobresale el conflicto social

mediante la figura de un soldado apuntando con un arma, nótese que está cadavérica y pulverizada.



Imagen 24. Fotocopia *Guerreros de la muerte* (1986) de Hadez.

Mientras tanto, la banda Mortem, en la portada de *The Devil Speaks in Tongues* (1988), utiliza la metáfora del maligno, en la que domina el rostro grotesco de un demonio medieval. Por último, mención aparte merece la banda Kranium, en sus inicios se dedicó al death metal, y evolucionó al doom y folk metal. En el ámbito del metal – porque ciertamente agrupaciones peruanas de rock como El Polen o Ucshpa hacían fusiones con instrumentos tradicionales– es considerada una de las pioneras en la utilización instrumentos andinos y en practicar este subestilo, sobre todo, en su álbum *Testimonios* (1999) donde integran la mitología Inca a sus temáticas. En el transcurso del tiempo, algunas bandas de la escena musical peruana evolucionaron hacia otros subestilos (como el folk metal andino, según como se verá más adelante), abriendo la posibilidad de que se inserten a sus producciones temáticas etnonacionalistas.

Como se ha visto, los fenómenos sociales y políticos tuvieron resonancia en las narrativas etno-nacionalistas o esotéricas (antirreligiosas) de la escena metalera latinoamericana. De ahí que sea necesario remarcar que, la estetización mundana de los 80 estuvo motivada por una conciencia que sintonizaba con las problemáticas internas de cada región. En estas décadas, asimismo, en plena dictadura comandada por el general Augusto Pinochet (abarcó de 1973 a 1990), Chile vivía, políticamente, uno de los episodios más traumáticos de su historia, porque Pinochet instauró un modelo político neoliberal y régimen militar (que derrocó del poder al presidente socialista Salvador Allende), aplicando la tortura, prisión, violación de Derechos Humanos y miles de desaparecidos.

En el contexto musical, estos deplorables acontecimientos significarían, al mismo tiempo, un momento trascendental para el *underground* latinoamericano. El 28 de

diciembre de 1985, es considerado un día histórico para el metal extremo chileno, porque se realizó el primer recital de thrash metal de Sudamérica denominado: Death Metal Holocaust (Imagen 25). Aquí participaron Massacre (1982) –banda que organizó el concierto– y Pentagram (1985), dos de las bandas que introdujeron a sus localidades la sonoridad del thrash metal-globalizada.



Imagen 25. Anuncio del Death Metal Holocaust (1985).

Otras bandas que conformaron la escena musical fueron Dorso (1984), Necrosis (1985), Belial (1985), Nimrod (1985), Atomic (1985), Aggressor (1985), también se menciona a Massacre los demos *Pissing Into The Mass Grave* (1986) *Altazor* (1986) *Beyond the Psychotic Redemption* (1988), y de Pentagram el EP *Fatal Prediction/Demoniac Possession* (1987), o el álbum *The Malefice* (2013). En medio de un sistema de vida represivo y austero, generado por la controversial dictadura de Pinochet, apenas eran reducidos jóvenes adornados con objetos profanos como pentagramas o calaveras, quienes se interesaban por hacer música.

Las medidas represivas que adoptaron gobiernos de turno frente a las consignas políticas, sociales y esotéricas del metal, ya forman parte de la tradición y la memoria contracultural del *underground* latinoamericano. El metal de estas regiones ha tenido que proyectarse en medio de adversas circunstancias de infraestructura, prejuicios sociales, precarias formas de ingresar a escuchar la música y tensos escenarios políticos. Es el caso, por ejemplo, de la escena musical cubana en la época de la revolución. El trabajo investigativo de Nelson Vara-Díaz, Osvaldo González Sepúlveda, Andrés Rivera Amador, se denomina: “From the ‘Patio’ to the ‘Agency’: The emergence and

structuring of metal music in revolutionary Cuba” (2018); constituye un estudio etnográfico fundamental, que da cuenta del surgimiento del metal en el caldeado momento político de la isla.

Hay que tener en cuenta que, hacia los 60 –momento que triunfó la revolución cubana–, la música rock, paradójicamente, era vista como un fenómeno contra-revolucionario, mientras que, en los 80, el metal preocuparía más al gobierno, porque atentaba los ideales del Nuevo Hombre Revolucionario. Para el gobierno de turno el rock y el metal suponían una desviación de los intereses revolucionarios, donde no se podían acumular riquezas, ni generar medios alternativos de supervivencia y mucho menos se podía consumir cultura extranjera.

La problemática de que los jóvenes hayan comenzado a escuchar y conformar prácticas identitarias adherentes al metal global llevó a que sus políticos implementen estatutos legales, como es el caso del ‘diversionismo ideológico’; el cual castigaba ejemplarmente a cualquiera que, por optar artefactos de la cultura de masas, se distraiga de los principios revolucionarios. La aversión hacia artefactos americanizantes obligó al régimen a implementar estrategias para frenar las influencias externas, una de las cuales fue la prohibición de The Beatles: “This scenario would serve as the cultural and political backdrop to the emergence of metal music in Cuba during the 1980s (Vara-Díaz *et al.*, 2018, p.138)²¹⁴.

Tras el triunfo de la revolución devino una política de bloqueo estadounidense hacia cualquier insumo que ingrese a la isla, lo cual condujo a un enajenamiento por lo extranjero. El alejamiento en el que se sumió la isla, en efecto, hizo más compleja la tarea de estudiosos e investigadores al momento de indagar los flujos y canales por los cuales el rock y el metal llegaron a insertarse en músicos y fanáticos. Tomando en cuenta, además que los estudios sobre rock y metal cubano son escasos, aun así, Cuba lograría consolidar la escena *underground* más sólida de la geografía caribeña (Vara-Díaz *et al.*, 2018).

La ilegalidad en la que emergió el cuerpo metalero en Cuba, se enfrentó, no solo a las estructuras de poder, sino también al escarnio social. La rumba, el son, la salsa, la pachanga, son algunas de las músicas tradicionales de la isla, reconocidas internacionalmente y promovidas como parte de la atracción turística. Este folklore musical es una fuente de ingreso económico e interés por la cultura caribeña; aquí,

²¹⁴ Traducción: “Este escenario serviría como telón de fondo cultural y político para el surgimiento de la música metal en Cuba durante la década de 1980”.

podría pensarse que, por ello, el metal no tenía cabida en el imaginario cultural y, por tanto, se haya mantenido silenciado. Sin embargo, y pese a la persecución política, que vivió en sus inicios, bandas como Venus, Hades, Horus, Zeus, Metal Oscuro, han sido protagonistas de un cambio cultural en el quehacer metalero de la isla.

Los intentos de preservar la adhesión por el rock y el metal en la isla, comenzaron en 1988, con la Asociación de Músicos Aficionados de Rock (AMAR); mismo año que se realizó el concierto Rockeando con Razón. Pero, estos intentos de consolidar una escena metalera no contaban con el patrocinio de espacios estatales, así que se trasladaron a las “casas culturales”, ubicadas en los barrios de La Habana, principales puntos de concentración donde los músicos empezaron a ensayar. Uno de estos espacios se denominaba 'Casa de la Cultura de Roberto Brantly', ubicada cerca del barrio de la Plaza de la Revolución (La Habana), y llegó a conocerse como “El patio de María”, en honor a María Gattorno. Para muchos músicos y estudiosos, desde aquel entonces, Gattorno fue la impulsora y luchadora, cuyo mayor logro fue haber apoyado a las bandas jóvenes a tener un espacio seguro para la práctica musical. Aquí llegaron a ensayar y presentarse bandas referentes del *underground* isleño como Zeus, Metal Oscuro, Combat Noise (Vara-Díaz *et al.*, 2018). El “patio” sería clausurado por funcionarios del gobierno hacia el año 2003, no obstante, esta política vigilante y represiva con el heavy metal, cambiaría en el año 2007, cuando el estado decidió patrocinar y fundar la Agencia Cubana de Rock, de la cual María Gattorno fue la líder. Esta entidad se ha encargado de hacer representación artística, profesionalizar y, en el mejor de los casos, hacer un reconocimiento económico a los músicos.

A diferencia de otras escenas musicales latinoamericanas, producir y grabar metal extremo en Cuba es una tarea compleja, por la nula infraestructura, el escaso Internet, menos oportunidades laborales y las deficiencias económicas, sufridas históricamente; de algún, modo, son factores que han afectado a que el metal local pueda proyectarse a otras latitudes. Por citar un caso, Zeus (1988), una de las bandas referentes, en casi 30 años de trayectoria logró producir apenas un álbum y un disco. Su álbum *Hijos de San Lázaro* (2000) contiene canciones de denuncia social como “Fuera de mi propiedad”, “Mundo Brutal”, “Libérame”; en tanto que el disco *La verdad prohibida* (2005), grabado por intermediación de una disquera española, revitaliza la protesta en las canciones “El peso de la ley”, “Tierra de la Cruz”, “Sometido”, “Confiesa”. La intimidación estatal de los 80, hacia el metal, no contribuyó a que el metal cubano haya sido conocido en otras latitudes o, quizás, a que se hayan sumado más bandas, pero esto,

tampoco frenó los intereses musicales e identitarios de los jóvenes isleños. Bandas y cada vez más festivales ya forman parte de la escena musical, uno de los más destacados es el Festival de Rock "Metal HG", con más de 20 ediciones, realizado en Holguín, ciudad oriental donde se fertiliza el metal cubano.

A la luz de estas consideraciones, en el trayecto de este acápite, se ha podido dar cuenta del contexto socio-político latinoamericano, que no ha estado ajeno al surgimiento de la escena musical. Y cabe añadir, que los fracasos políticos de estas épocas comprometieron, intrínsecamente, los rasgos identitarios de los jóvenes músicos, porque ellos “expresaban una reacción de respuesta emocional *activa*” (Núñez & Rivas, 2018, p.217). En muchos casos, el metal latino fue visto como una amenaza política y desviación moral frente a los intereses de los gobernantes de turno.

La incompreensión hacia una emergente estética sonora y visual, era resultado del mismo autoritarismo y, en definitiva, se convirtió en el refugio de una problemática social. Por otra parte, se debe enfatizar que la escena metalera optaría por metaforizar, monstruosa y demoníacamente, a la institución religiosa del catolicismo –creencia dominante en la cultura latinoamericana– así como el régimen policial. Esta desazón social, política y religiosa, de algún modo, condujo a inclinarse por temáticas etnonacionalistas.

En este orden de ideas, merece la atención el hecho de que la escena musical se haya consolidado sin mayores recursos o apoyos estatales; un ejercicio periférico de aficionados jóvenes de clase media, que optaron por canales de comunicación alternativos, como el correo postal. Esto, con el fin de dar a conocer la música que se producía en nuestras regiones y, a su vez, de insertar las novedades que generaba el metal global. La migración musical del metal extremo, resultante de la globalización, ha permitido que se pongan en práctica narrativas locales y de que el cosmopolitismo estético se afiance; una motivación que desembocó en una identidad común, actualmente, compartida por los metaleros latinoamericanos.

Finalmente, debe añadirse, que la “idolatría” por el metal internacional también ha llegado a nuestras geografías, con la organización de conciertos importantes como el Heaven & Hell (México), Metal Fest (Chile), Rock in Río (Brasil), Monsters of Rock (Argentina), Festival del Diablo (Colombia), entre otros. Estos carteles priorizan las bandas más influyentes en la historia del metal extremo, y también sirven para potenciar bandas locales, que sirven de teloneras. Por otra parte, en las últimas décadas, el fichaje de bandas por parte de disqueras internacionales ha permitido que surja un interés por el fichaje del metal latino, entre las cuales se destaca a Sepultura (Nuclear Blast), Angra

(Universal Music Group), Inquisition (Season of Mist), Masacre (Osmose Productions), Thy Antichrist (Napalm Records), Luzbel (Sony Music), Brujería (Nuclear Blast), etc. Desde la organización de conciertos, hasta el fichaje de disqueras, puede notarse el nexo con el metal global, lo cual ratifica el interés de visibilizarse en lo internacional popular (Ortiz, 2004). Los 80 dejan claro que la circunscripción sonora y estética del metal extremo latinoamericano solo fue el principio de una serie de artefactos que, posteriormente, mostraría; una escena musical que, ni la política, la crisis social, o las condiciones materiales, lograrían detenerlo.

3.5. Geocorporalidad y estudios de caso.

A partir de este acápite, y en los subsiguientes, se rastrearán esquemas corporales y geográficos sobre lo esotérico y lo ancestral, en el metal extremo latinoamericano, particularmente, tomando casos de estudio en bandas como Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil) y Yana Raymi (Perú), que van desde la práctica del black metal, thrash/death metal, hasta el folk metal andino.

Las agrupaciones propuestas amplifican la posibilidad de identificar la diversidad estilística e icónica en la que se han movido, por ello, se realizará interpelaciones como: ¿en qué medida las geocorporalidades de estas bandas de metal latinoamericanas, dialogan o se distancian de los esquemas corporales, satánicos, paganos y religiosos nórdicos?, y, a su vez, ¿qué significados revisten sus corporalidades? Es necesario, además, preguntarse ¿si estas bandas reprodujeron fielmente el esoterismo del black metal? O, acaso: ¿será que el nativismo nórdico fue solamente un marco referencial para que, paulatinamente, se hayan inclinado por una imagen más nativa de sus localidades?

3.5.1. El esquema esotérico a la ancestralidad.

Como se ha visto en el Capítulo 1, durante la década de los 90, la evolución musical del black metal nórdico, por sobre otros subestilos musicales, y al vincular el cuerpo en paisajes y geografías de sus localidades, logró posicionar, globalmente, un estatuto satanista y paganista. Las bandas de la escena –aunque no es una generalización– que conservaron la imagen satanista combinaron la mitología paganista y folklorista, lo cual popularizó una religiosidad emergente, inquietante para músicos de otros contextos geográficos que, inevitablemente, se sintieron atraídos por corporizar simbologías mortuorias, crípticas y esotéricas.

El culto a lo ancestral en el universo escandinavo trascendió la mundanidad del satanismo que estratégicamente funcionó, en principio, para contraponerse al cristianismo y provocar el pánico social, y también fue una continuidad a la experiencia mística, que la contracultura reflejó a inicios de los 70. Lo demoníaco justificó la rebelión musical y la posibilidad de llevar el cuerpo a una escénica autodestructiva y provocadoramente anti-civilizatoria. El black metal que, de igual, manera coqueteó con símbolos bélicos del nazismo lo camufló de discursos nacionalistas, pero, sobre todo, se sumió en un espectáculo teatral de *corpse-paint* y de grotescas encarnaciones identitarias.

Sin embargo, ni la misma escena del black metal, en su momento, alcanzó a dimensionar la magnitud del extremismo visual y sonoro con el que hicieron de Noruega y, en general, de Escandinavia, puntos geográficos imprescindibles para músicos atraídos por la naturaleza y el ocultismo. Así, la mitología y el folklore de las localidades del Norte enriqueció una mirada ancestral hacia el black metal, pues, no se trataba solo de rendir culto a Satanás, la añoranza romántica fue el modelo que dio paso a entender un sistema cultural religioso emergente, y que reinterpretó una conciencia histórica y mítica.

De este modo, el esoterismo fue medular en una creatividad que recurría a atmósferas primitivas en los bosques, el encantamiento moderno posibilitó la inclinación por un cosmopolitismo ancestral en el metal extremo. Estos esquemas motivaron a un despertar de conciencia y de utilizar la música para representar sentimientos nativistas, tal como sucedería en algunas bandas de la escena del metal extremo latinoamericano, pese a que los ataques políticos, la censura social y eclesiástica, a los rockeros/metaleros latinoamericanos, durante los 60 y 70, según Carlos Monsivais (2000), fueron considerados activismos en favor de la “desnacionalización”; no solo porque al cantar, algunas bandas, cambiaron el español, o portugués, por el inglés, sino porque el tradicionalismo fue sustituido por actitudes consideradas imitativas y colonizadas. En los 80 y 90, paradójicamente, con el crecimiento de la escena musical, tal como se ha revisado, el reclamo a la falta de nacionalismo se decantaría por diversas narrativas etnonacionalistas.

En cualquier caso, debe considerarse que sus productores lograron insertarse en el circuito del cosmopolitismo estético. La globalización musical del metal, por supuesto, fue capaz de generar interacción, reproducción, imitación, reivindicación y, ante todo, un mutuo reconocimiento, donde, por ejemplo, lo ancestral cobraría vigencia y debe

enfocarse como una historicidad colonialista que forma parte de tradiciones orales, según como se analizará en el relato ancestral con Sepultura (fijándose en culturas amazónicas, que persisten con sus saberes, costumbres y tradiciones en zonas geográficas “no contactadas”). O, en su defecto, basándose, en volver la mirada al páramo andino a partir de la fusión del metal con el folklore, en el caso de Yana Raymi. O en el caso más fiel a las raíces del black metal noruego, en las narrativas esotéricas de Inquisition.

3.5.1.1. El neopaganismo de Inquisition (Colombia).

Inquisition, banda de raw black metal, proveniente de Santiago de Cali (Colombia), mantendría un nexo con los esquemas religiosos y esotéricos. La banda se formaría en 1988, sus primeras influencias musicales provenían del vigente thrash metal. De esta etapa destaca el Ep *Anxious Death* (1990) y el demo *Forever Under* (1993). Hacia 1994, su estilo thrash cambiaría por el black metal de la *old school*. En 1996, Dagon, líder vocalista y guitarrista, decidió mudarse de la ciudad de Cali para continuar con la banda desde la ciudad de Seattle (EE. UU.), quedando junto al baterista Incubus, como dúo y miembros únicos. Entre su discografía, consta el álbum Split con la banda brasileña Profane Creation, denominado *Summoning The Black Dimensions In The Farallones/ Nema* (1996), y otros como: *Into the Infernal Regions of the Ancient Cult* (1998), *Invoking the Majestic Throne of Satan* (2002), *Dismal Orations* (2007), *Obscure Verses for the Multiverse* (2013), *Bloodshed across the Empyrean Altar Beyond the Celestial Zenith* (2016).

En la Imagen 25, Dagon e Incubus, aparecen en un paisaje montañoso y encarnan la estética black metal del 90, como el *corpse-paint*, y en el cuello resaltan cadenas metálicas y símbolos esotéricos como el pentáculo satanista. Mientras que, en la Imagen 26, en medio de un paisaje petrificado de frondosos bosques, Dagon porta una capa negra y sostiene en su brazo izquierdo la guadaña: símbolo arquetípico de la muerte con el atuendo, y en su mano derecha sostiene una daga; de igual manera, Incubus, sostiene en su mano izquierda una daga. En ambas imágenes, la corporalidad devela un estado de ritualidad, como si los puñales indicaran que la muerte y la sangre, está próxima. Si se quiere, hay una perspectiva profana sobre el atavismo del black metal, es decir, emulan el sacrificio, el asesinato o el suicidio fungen como metáforas primitivas, que han hecho popular a este subestilo.



Imagen 25 Dagon e Incubus, miembros de Inquisition. (Foto: Peter Beste)



Imagen 26. Inquisition, Oregon, marzo de 2016. (Foto: Peter Beste)

Ahora bien: ¿por qué el neopaganismo de Inquisition pasó, curiosamente, a reconocerse en una geografía distinta a la de su lugar de origen? Gran parte de las bandas noruegas, suecas, o finlandesas de black metal, recurrieron a sus paisajes nórdicos para romantizar el nacionalismo, a partir del territorio. La geografía, además, sirvió para transgredir mediante el satanismo el rechazo histórico al cristianismo, y reconocer en las mitologías a sus dioses. Esta fidelidad a sus raíces, en efecto, ha sido uno de los rasgos exclusivos de las bandas que, en su mayoría, provenían del Norte de Europa.

En este sentido, resultaría extraño, por tanto, que una banda de black metal europeo adopte un paisaje ajeno a su localidad y lo traduzca a una de sus producciones, o que sus miembros promocionen sus álbumes posando en geografías de distintas latitudes. Es indudable que su compromiso localista con la tradición prevalece por sobre cualquier otro aspecto urbano. A diferencia de este arraigo localista, en las imágenes promocionales de Inquisition (26 y 27), se puede notar que, pese a haberse apropiado de una música popularizada en el *underground*, como el black metal, y de formar la banda

en una ciudad tropical de América del Sur, Cali, su corporalidad dialoga –luego de su migración estadounidense– con la geocorporalidad y el paisajismo nórdico.

En la década de los 80, en Colombia, por ejemplo, había intentos de entender la perspectiva corporal como una construcción cultural dentro de un amplio tejido de interacciones humanas, es decir, donde se dan intercambios de orden cultural, social, ambiental, histórico. Al punto de que “toman forma social y se ponen en marcha como dinámicas de valoración en los intercambios de las sensibilidades–intersensibilidades” (Castillo, 2015, p.124). Este planteamiento es fundamental para comprender que el cuerpo ya era visto como un agente donde se expresan conductas del tejido social, puesto que en él se intercambian símbolos, geografías, tradiciones, modas, significados culturales, que afectan su condición: fragmentada, clasificada y jerarquizada.

En un entorno como el latinoamericano, la configuración puede ser vista como una entidad multicultural, atravesada por aspectos cosmogónicos, ancestrales, urbanos y coloniales, y que están permanentemente mutando. Las constantes transformaciones culturales han provocado fracturas identitarias. De ahí que nociones como mestizaje, hibridez, heterogeneidad, sincretismo, *éthos* barroco, transculturación, sirvan para problematizar ciertos contrastes provocados por masivos fenómenos de la modernidad que lo han modelizado, idealizado, exotizado. Pero, esta diversidad, no podría quedar exenta de un tejido intercultural, que es necesario mencionar para entender:

[...] nuestra forma de ser modernos y de resistir a la modernidad: nuestra condición de apertura cultural al intercambio con los otros y nuestra manera de incorporar la modernidad siempre de maneras sincréticas [...] El sincretismo también se expresa en forma de resistencia a los distintos efectos disolventes que la modernidad ejerce sobre la cultura tradicional” (Hopenhayn, 1998, p.23).

En América Latina, la modernidad provocó fracturas identitarias en la contracultura, donde el culto al relajó dio rienda suelta al sincretismo que adoptaron las tribus urbanas (rockeros, metaleros, new age, raperos, etc.). Y es que, como menciona Hopenhayn (1998), de la ciudad rural pasamos a la ciudad globalizada, pues, ahí todo artefacto converge y motiva, por ejemplo, a las tribus urbanas a cumplir un proyecto personal. Esta premisa tiene sentido en la medida que el metal extremo, en nuestras regiones, desde sus inicios, se opuso –y a la vez, paradójicamente, resignifica– a creencias y modos de vida tradicionales de su entorno.

Si el tejido intercultural posibilita el intercambio de sensibilidades y de sentidos en la condición corporal, no es de extrañar, entonces, que la banda Inquisition haya

mantenido una fijación por la dimensión religiosa y simbólica del black metal. Desde este punto de vista, el hecho de que Inquisition exponga su corporalidad en la Imagen 26 y 27, en alusión al esquema nórdico, obedece no solo a la influencia musical del black metal que, en los 90, ejercía a través del pánico social y moral, sino también a una apropiación de este subestilo, como signo de resistencia al ambiente social, político, religioso de su localidad caleña, en los tiempos que se formó la banda.

El contexto en el que se gesta la propuesta musical de Inquisition resulta interesante por los matices que han caracterizado la urbe de la que provenían. Por una parte, anteriormente, se mencionó que, en los 80, los carteles del narcotráfico y la violencia asolaban ciudades como Cali y Medellín (ciudad donde se concentró la mayor escena del metal colombiano), una problemática que desató el miedo, la inseguridad y la represión militar a las poblaciones. A expensas del conflicto guerrillero que enfrentaba y de que generó un estigma social, no obstante; hay que tener en cuenta que la ciudad está ubicada en una zona tropical, que propicia ambiente para el desarrollo del ritmo tradicional de la salsa, y que, por ello, es reconocida como una de las capitales mundiales.

Por otra parte, a esta heterogeneidad de orden político, geográfico y musical, se suma el aspecto religioso, teniendo al catolicismo como religión oficial. ¿En qué medida el catolicismo ha influido en la fe religiosa de las regiones latinoamericanas? ¿Es posible decir que el neopaganismo de Inquisition estuvo basado, exclusivamente, en la ideología del black metal, o también influyó el marco religioso de su entorno? Si bien es cierto, el cristianismo ha sido uno de los detonantes en las conductas mundanas de gran parte de músicos de metal extremo.

Se debe tener en cuenta que, más allá de que el black metal popularizó el uso del satanismo como estrategia de contrapoder religioso; ante todo, su postura anticristiana fue resultado de una ideología cultural; por un lado, basada en los relatos del satanismo moderno, que promocionaba la cultura popular y, por otro lado, se oponía a la institucionalidad cristiana del proyecto civilizatorio. También se debe recordar que, en Noruega, como se había dicho, la iglesia luterana y protestante acogió a un significativo porcentaje de creyentes, aun así, el cristianismo en la región nórdica, para el black metal, era un asunto romántico y no tanto masivo.

Contrario a la menor presencia cristiana en el sistema de vida nórdico, en cambio, en América Latina ha existido históricamente una notable dominación institucional de la fe religiosa a través del catolicismo, que devino de la conquista española, y que ha regido

las conductas, las creencias e incluso el sistema educativo regional. El catolicismo, como es sabido, reconoce el apostolado del Papa romano, sustituto del apóstol Pedro, se basa en rituales de fe a partir del bautizo, la primera comunión, la confirmación, la catequesis, el matrimonio, etc., y ha influido en la creencia de los fieles en la región latinoamericana. No en vano cuando la Corona Española instauró los virreinos (especialmente, a partir del siglo XVI) afianzó la creencia de los conquistados, a través de la evangelización y el posicionamiento de la imagen de Cristo, como el único redentor; para lo cual dispuso, especialmente, del arte religioso barroco.

En su mayoría, edificaciones de iglesias, estilo barroco, forman parte de las plazas centrales en diversas ciudades latinoamericanas, incluidas Cali, y en su interior muestran la teatralidad y ampulosidad de este arte. La fe católica se adornó de una iconografía pictórica que relata episodios de la pasión de Cristo, la salvación y el infierno, el tributo a la “Virgen”, así como la tradicional imagen del crucificado. El catolicismo, de alguna manera, ha logrado poblar el imaginario de la creencia impulsando un cúmulo de imágenes divinas, lo que, sin duda, ha atraído masivamente fieles.

Puede decirse que, tanto la monumentalidad como la imagen, contribuyeron a la difusión de los relatos bíblicos y de los intereses de la iglesia. Por ello, en América Latina, no es de extrañar, que el catolicismo sea la religión oficial, dotada de autoridad moral y política. Aunque las últimas décadas, el catolicismo ha perdido fieles, según una encuesta en 2014 por el Centro de Investigaciones Pew (sede en Washington), realizada a 19 países, incluido el Caribe, indica que apenas el 69% de la población son creyentes. Un porcentaje que llama la atención si se tiene en cuenta que luego de la colonización fue determinante, pero que también permite poner en cuestión a los diversos cultos religiosos que han aparecido, especialmente, en las tres últimas décadas: mormones, adventistas, evangélicos, etc., grupos religiosos que mantienen autonomías doctrinales basadas en la Biblia. Adventistas y evangélicos pertenecen a la iglesia cristiana.

En cualquier caso, y pese a la multiplicidad religiosa, lo que se debe destacar es que el catolicismo ha sido, históricamente, preponderante en el marco social y político. El catedrático William Elvis (2017) señala que, en Colombia, por ejemplo, Iglesia y Estado han equivalido a un solo poder, esto, debido a que en 1886 la Constitución otorgó a los sacerdotes, párrocos, la potestad sobre verdades divinas e intervenir en decisiones de la

política estatal. Incluso, el presidente constitucional ha sido quien ha precedido y oficializado ceremonias como la procesión en Semana Santa.

No obstante, este autor indica que a fines de los años 80 (concretamente 1986, tras la visita de Juan Pablo II a Colombia), los estatutos cambiaron, puesto que en 1991 la Constitución reconoció la libertad religiosa. Pero, las presiones de cambio venían dadas desde los años 60, no solo porque las jerarquías religiosas, amparadas en el marco legal otorgado, durante siglos habían rechazado cualquier otro tipo de culto o doctrina religioso, sino porque surgieron sectores sociales conformados por laicos, pobres, pensadores, que se apoyaron en la búsqueda de una teología que apele a la justicia, la equidad económica y social. Por ello, surgiría la “Teología de la Liberación”, teniendo como antecedente el hecho de que, en Medellín, hacia 1968, durante la II Conferencia Latinoamericana del Episcopado dictamine la “opción preferencial de los pobres”, siendo el educador brasileño Rubem Alves y el peruano Gustavo Gutiérrez Merino los que la definieran, y destacan también Leonardo y Clodovis Boff y Pedro Casaldáliga.

“La Teología de la Liberación”, marginada por Roma, se expandió por América Central y del Sur, fue una corriente protestante que permitió recuperar e incorporar, al cristianismo, aspectos humanistas y sociológicos, con la finalidad de solidarizarse e intelectualizar sectores populares de bajas condiciones.

El guatemalteco Ernesto Cardenal (1925), poeta, sacerdote, teólogo, político, es quizás una de las figuras más emblemáticas que ha contribuido al desarrollo de la Teología de la Liberación y la ha defendido a través del mensaje evangélico de su poesía, en obras como *Canto Cósmico* (1989). La literatura y la religión han sido dos campos desde los cuales ha reivindicado sus luchas sociales, al estar participando en el Frente Sandinista de Liberación Nacional, revolución que acabó con el dictador Maximiliano Somoza. Cardenal, lograría encontrar una fuente de inspiración en lucha de obreros y clases sociales basada en el marxismo, así como humanizar el elitismo eclesiástico en el que la Iglesia tradicional católica estaba sumida, a través del encuentro con Dios.

En cualquier caso, la Teología de la Liberación fue un punto referencial para las posteriores libertades de culto que la iglesia dio apertura, si bien, su inserción fue problemática y estuvo marcada por gestas revolucionarias, abrió un nuevo camino al entendimiento social, cultural, de lo teológico y el nexo con sectores populares. De este modo, se debe anotar que Colombia fue determinante en el momento que se dieron cambios, entre el oficialismo jerárquico del catolicismo apoyado por el Estado, hasta

finos de los 80, como verdad oficial, y la apertura constitucional a inicios de los 90, a practicar otras creencias religiosas.

Ciertamente, en este contexto religioso de manera paralela evolucionaría la escena del metal colombiano, por ello, como se indicó, Parabellum censuraría infernalmente a la virgen de su localidad en la portada de su primer disco. Si bien, la mayoría de músicos de la escena, en los años 80 y 90, estaban conscientes de que, más allá de los conflictos del narcotráfico, la religión católica era un adversario social y cultural, porque controlaba el miedo, la culpa, e influía en la prohibición de libertades religiosas, y también alimentaba la posibilidad de que los jóvenes no conozcan artefactos profanos o mundanos. Es interesante, por ello, decir que en este entorno católico hayan surgido bandas extremas que calzaron con los intereses ideológicos, estéticos y musicales del black metal.

De ahí que Inquisition se haya inclinado por el ocultismo musical del *underground* internacional, como un rechazo al belicismo y a la religión. Contrariamente a involucrar temáticas de la cultura local o de la problemática social, la resistencia a fenómenos políticos sincronizaría, más bien, con una corporalidad y personalidad satánica, astral, esotérica. Pese a que muchos pensaron que la banda reformularía su música cuando en 1996 migraron a Seattle, sin embargo, el pacto con el black metal de los 90 se afianzaría. El *Diccionario de heavy metal latino*, en este sentido, menciona que Inquisition:

[...] no ha roto su cordón con la escena pese a estar radicado como grupo en Estados Unidos [...] así lo demostraron, con pasajes bastante rudimentarios y densos, armonías melódicas cortas pero ajustadas al concepto, batallas campales de guturalidad y guitarras donde se explora el más frontal misticismo oscuro (Fundación autor, 2005, p.170)²¹⁵.

Si se retoman las imágenes corporales 26 y 27 puede observarse que Inquisition reafirma la interacción del cuerpo y la naturaleza, ritualiza las prácticas del black metal nórdico, y mantiene diálogo con la Imagen 17 y 18 de Immortal, sobre todo por la utilización de elementos estéticos del *corpse-paint* y espaciales como el paisaje. Aunque, a nivel lírico, sus letras mantienen distancia con la propuesta de Immortal, alejada del satanismo, que creaba reinos ficticios y guerreros para exaltar la geografía nórdica. Las letras de Inquisition, en cambio, se alinean con el satanismo, la astrología y el esoterismo. Es el caso del álbum *Into the Infernal Regions of the Ancient Cult* (1998)

²¹⁵ La canción “Those of the night”, demuestra parte de esta descripción y del black metal melódico y guturalista que practicaban: <https://www.youtube.com/watch?v=PyNiUIhIXcI>

en canciones como: “Empire Of Luciferian Race”, “Mighty Wargod Of The Templars (Hail Baphomet)”); una canción que refiere Baphomet y las oscuras ceremonias medievales que los templarios hacían para venerarlo. Asimismo, el tributo satánico se potencia en el álbum *Invoking the Majestic Throne of Satan* (2002), en las canciones: “Rituals Of Human Sacrifice For Lord Baal”, “For Lucifer My Blood”, “Imperial Hymn For Our Master Satan”.

La figura de Satanás adquiere una magnitud acumulativa en la perspectiva sincrética de Inquisition, demostrando que, en la modernidad, las apologías, uso y consumo de la cultura popular, sobre lo demoníaco, son capaces de romper el arraigo a una localidad y adscribirse al circuito global de una banda nacida en América del Sur. Martin Hopenhayn piensa que la modernización de una tendencia en la globalización enfrenta la “des-identidad”, “des-habitación”. En estos términos, el satanismo transgresivo de los 80 y 90 en el *underground*, lejos de que hablase del individualismo, permitiría identificar un circuito de producciones colectivas. Como si fuese un rechazo al mesianismo y una militancia escatológica, equivalente a:

[...] marginales y sin perspectivas de alterar el patrón del desarrollo capitalista, pero con efectos disruptivos en el orden público [...] grupos esotéricos que objetan en bloque todo lo que huele a modernidad y progreso, cruzadas de «purificación» con distintos códigos morales que se lanzan al terrorismo espiritualista y/o grupos de fans de estrellas de rock que promueven un culto satánico [...] (Hopenhayn, 1998, p.28).

Esta suerte de terrorismo espiritual que cuestiona con el cuerpo órdenes morales cambiaría gradualmente en Inquisition, puesto que, del satanismo pasaron al esoterismo astral, donde sus integrantes comenzaron a fijarse en mitologías más arcaicas. Su álbum: *Bloodshed across the Empyrean Altar Beyond the Celestial Zenith* (2016), por ejemplo, hace alusiones a la civilización sumeria, que estuvo asentada en la baja Mesopotamia, y es considerada una de las primeras culturas en la observación de las estrellas. Canciones como “Wings Of Anu”, dedicada a Anu, dios del cielo en la mitología sumeria. O, a su vez, la exploración cósmica en “Hymn To The Cosmic Zenith”, “Power From The Center Of The Cosmic Black Spiral”, “A Magnificent Crypt Of Stars”, conjugan una narrativa neopaganista, donde la decadencia del tiempo, la muerte, y la fijación en lo antiguo ambientan un reencuentro con viejos mundos esotéricos, es decir, un *Ouroboros* musical.

El encuentro esotérico, en este sentido, es abiertamente irracional, porque tiende a ponderar lo mágico. Para Hopenhayn (1998), el neopaganismo es sintomático de las

tribus urbanas, pues, sus artefactos no responden a políticas institucionales, está sublimado de energías. Desde esta perspectiva, puede decirse que la geocorporalidad de Inquisition, por un lado, se construye en respuesta al atrincheramiento político y social que vivía Cali. Y por otro, la búsqueda del satanismo o mitologías antiguas, ponen vigente el fenómeno de la deslocalización, ya que “pasamos a reconocernos en personajes de otras historias y en paisajes de otras geografías, tal vez sin instalarnos nunca del todo en ellas [...] rehacer en su propio cuerpo las biografías de los demás” (Hopenhayn, 1889, pp.33-34).

Por otro lado, el neopaganismo de Inquisition, que mantuvo vínculos geográficos con los esquemas corporales nórdicos, políticamente sincronizó con la actitud anti moderna del black metal. Mientras el black metal noruego cuestionaba los ideales civilizatorios, la religión, el consumo capitalista, a partir de la flagelación corporal, el anonimato, y la encarnación de identidades demoniacas; y también utilizaba símbolos de la política nazi, o, como estrategia de intimidación, admiraba a líderes políticos fascistas como Quisling. Es interesante que parte de este marco referencial sería reproducido por Inquisition, tachados de utilizar provocadoramente la iconografía nacionalsocialista (tal como lo hacía la banda Burzum). En una fotografía promocional de los 90, que consta en la página de una revista (que no está catalogada o fechada, pero que ha circulado en la red)²¹⁶, se puede observar a los dos integrantes de la banda en *corpse-paint*, el baterista hace con su brazo una reverencia nazi, mientras como telón de fondo la bandera noruega invertida tiene símbolos como la cruz gamada y la esvástica. Incluso, un ex -supremacista blanco, llamado Daniel Gallant había testimoniado que los integrantes de la banda admiraban a Hitler y el “poder blanco”²¹⁷.

Es interesante observar la música y la encarnación corporal de Inquisition caracterizada en contextos de violencia y religión, como fue su natal Cali; sus integrantes en el intento de globalizar y entrar al circuito del metal global, y del black metal, fueron más allá, y adaptaron rasgos de la política extremista. Puede decirse que sus posturas corporales (Imagen 26, 27) permiten examinar diferentes contextos políticos, culturales y geográficos, heredados del metal extremo. El hecho de trasladarse de una localidad a otra pudo haber influido en la etapa satanista y esotérica de la banda, sin embargo, es

²¹⁶ Y que se puede observar en el siguiente enlace:

<http://www.cronicasestigias.org/wp-content/uploads/2018/03/inquisition-nazi-flag.jpg>

²¹⁷ En el siguiente enlace se puede constatar tal declaración:

<https://metalinjection.net/latest-news/rumors/black-metal-band-inquisition-are-probably-nazis>

fundamental apuntar que el neopaganismo permite observar cómo una práctica musical personifica, desde su entorno, una estética global.

En resumen, la diversificación de tendencias en los contextos urbanos afectó la condición corporal y la sensibilidad individual de los practicantes del black metal de los 90. Los intercambios (intersensibles) de esquemas religiosos, si bien, afianzaron un cosmopolitismo que popularizaba el ocultismo, también lograron –en los seguidores latinoamericanos de este subestilo– alienar y construir identidades mediante imágenes, que mostraban una autoridad corporal. Inquisition es una banda que, más allá de las problemáticas sociales del entorno donde surgió, se apropió de la religiosidad emergente y la tradujo al cuerpo, como mecanismo para reafirmar el neopaganismo, y para redescubrirlo en geografías similares a las nórdicas: distantes a las de sus orígenes. El tejido intercultural expone, de algún modo, los efectos del intercambio social, político y cultural, sobre todo, las tribus urbanas y los artefactos de la globalización y, al mismo tiempo, evidencia el hecho de resistirse a modelizarlo de acuerdo a las convenciones sociales imperantes, optando, más bien, por modelos primitivos y tribalistas.

Finalmente, se debe tener en cuenta que la influencia esotérica del black metal noruego tuvo un alcance notable en la escena latinoamericana, sobre todo a partir de 1990. El sonido ocultista, al igual que la religiosidad, toda vez que fueron absorbidos, generaron sincretismo y mixturas de diversa índole. A más de Inquisition, es preciso nombrar a bandas como Xibalba (1992), una de las primeras bandas de black metal mexicano, que combinaba su agresivo sonido con temáticas sobre mitologías y leyendas aztecas. Typhon (1993) de Colombia, heredaría el satanismo del black metal noruego, a nivel sonoro y estético. En esta línea también está Mutilated Christ (1994) de Ecuador, Lucifuge Rofocale (2004) de Nicaragua, Galvorn (2004) de Bolivia, Nibiruth (2005) de Argentina, Dark Wisdom (2007) de Colombia. Goat Semen (2000) de Perú. En cualquier caso, las narrativas esotéricas del cuerpo se intensificarían en la contemporaneidad, el intercambio e incorporación de artefactos permitiría conformar una escena donde el nativismo no solo correspondería al black metal, dado que el sincretismo cultural abrió nuevos rumbos para explorar el ocultismo moderno.

3.5.2. La mirada colonial sobre el cuerpo aborigen.

Luego de los años 90, el sentimiento nativista y romántico del black metal fue perfectamente reconocible y digerible en diversas latitudes, algunas bandas se preocuparon por imitar estos esquemas religiosos; otras, en cambio, comenzarían a

explorar en sus geografías locales. Desde el black metal de la vieja escuela, hasta el black metal nórdico, el nativismo bordeó entre los límites de lo demoníaco y lo mitológico: Venom, Celtic Frost, Bathory, Mercyful Fate, Mayhem, Emperor, Burzum, Satyricon, Enslaved, Immortal, Dimmu Borgir, Abruptum, Shining, Dark Funeral, Marduk, Watain, Behemoth, Impaled Nazarene, son bandas, cuyos registros visuales confirman cómo fue evolucionando esta fascinación.

Pero, como se ha visto, de manera especial, la mención es para Bathory, banda que cambió la imagen satanista con narrativas vinculadas a lo vikingo, en contraposición a la cristianización escandinava. En el presente acápite, es significativo resaltar el esquema paganista de Bathory, el hecho de corporizar sus raíces —en medio de una masiva oleada metalera, que promulgaba el ocultismo— los convierte, sin duda, en una de las bandas pioneras en retomar aspectos la mitología escandinava, en el metal extremo. No se trata, por supuesto, de una banda que abarcó la mitología en toda su producción musical; su propuesta, más bien, obedeció a una paulatina evolución, y a una toma de conciencia por sus cosmogonías.

Con este antecedente, es fundamental señalar que la recepción metalera por el nativismo, en regiones como América Latina ha tenido acogida, en la medida que ha llevado a sus productores a retomar la ancestralidad de sus localidades: es el caso del álbum *Roots* de Sepultura y el folk metal andino de Yana Raymi, dos bandas de las que se enfocará a continuación. Previamente, al análisis de la corporalidad en estas bandas, se deben resaltar algunos aspectos geográficos e históricos del cuerpo aborigen latinoamericano y la incidencia que tuvo la colonización.

En América Latina, la geografía de cada región cambia drásticamente, si se tiene en cuenta que, en países como Colombia, Ecuador, Perú, se pueden encontrar hasta tres regiones: andina, insular y amazónica. Muchos pueblos arraigados a sus cosmovisiones y celebraciones festivas, conservan dialectos autóctonos y, mediante ritos de iniciación y formas de convivencia comunitaria, priorizan la cosecha, la reproducción, la medicina natural, la oralidad, la caza, las jerarquías.

Estas prácticas, modos de organización social y tradiciones, han sido el resultado de una transmisión de sabidurías milenarias a cada generación. Así, por ejemplo, se puede mencionar a indígenas Guaraní en Paraguay, pueblo Mapuche y Rapa Nui en Chile, o los dialectos como el *aymara* en Bolivia, *kechwa* en Perú y *kichwa* en Ecuador (lenguas habladas en las regiones de la serranía). Para los pueblos nativos, el cuerpo ha sido el soporte de sus saberes ancestrales e inseparable del paisaje, puesto que se regenera en la

naturaleza. De ahí que sus ritos y celebraciones rindan tributo a figuras totémicas como el jaguar, el amaru (serpiente), el puma, el cóndor, el colibrí, las montañas, la luna, el sol, etc.

No obstante, en el sistema de creencias del universo precolombino, el cuerpo aborígen – a más de cumplir labores de cacería, guerra, y de marcarlo con tatuajes y pinturas para encarnar figuras totémicas, que expresan jerarquías– durante el período de la colonización, fue el estigma de la otredad. La mirada hacia lo nativo por parte de los colonizadores, históricamente, alimentó la idea del salvaje y del bárbaro: carente de espiritualidad y de conocimiento, despojándolo de rasgos humanitarios, el cuerpo aborígen, en efecto, fue visto como un artefacto exótico. Ticio Escobar (2012), estudioso del arte indígena paraguayo, sostiene que la conquista afectó el modo de comprender a las culturas indígenas actuales en Latinoamérica, debido a la implementación de modelos de dominación, como la evangelización, en la cual el indígena tenía la imposición de un régimen civil y franciscano que acallarían su sensibilidad.

La violenta extirpación de la religiosidad indígena, con el apoyo de la “espada” y la “Cruz”, aniquilaría toda comprensión étnica de sus formas de vida. De hecho, el mundo mítico fue considerado idolátrico, sustituido por la imagen cristiana, bajo la intención de sellar el politeísmo. Por ejemplo, los chamanes guaraníes –quienes poseen la conexión mágica con otras dimensiones y son capaces de predecir cataclismos o de curar enfermedades en la comunidad– y los guerreros, son quienes han sabido preservar la sabiduría de los indígenas de Paraguay. Sin embargo, en la década de los 60, cuando los misioneros –franciscanos o jesuitas– tomaron contacto con los indígenas guaraníes sucedió que, el arte plumario, o la pintura corporal, no fueron asimilados en su dimensión simbólica, y más bien lo consideraron hereje.

Después de tantos siglos, de conmemoraciones triunfales, recriminaciones y mea culpa diversos, ciertos misioneros fanáticos continúan hoy condenando ritos y enviando a la hoguera imágenes diferentes. Hasta aproximadamente los años 60 todos los misioneros lo hacían. Era su papel «civilizar» al bárbaro y limpiarlo de supersticiones y herejías para que pudiera integrarse, sumiso, al lugar último que el país le tenía designado; para que, juntamente con sus nombres oscuros, olvidara sus bosques, para que aprendiera a ser un fiel cristiano [...] (Escobar, 2012, p.45).

Roger Bartra (2011), en un amplio estudio sobre el salvaje en la cultura occidental, plantea que el hombre “civilizado” de la cultura europea construyó la idea del “salvaje” antes, incluso, de la expansión colonial. Hacia el siglo XVI, argumenta, habían llegado

unos seres extraños a América con los conquistadores, estos “seres misteriosos hicieron su entrada espectacular en el corazón de Tenochtitlán –donde se extendía la orgullosa plaza mayor de México sobre las ruinas de los templos Aztecas– pocos años después de haber sido conquistada por los españoles” (Bartra, 2011, p.11). Este acontecimiento, al que alude Bartra, se enmarca en el tiempo que dos emperadores europeos, Carlos V y Francisco I de Francia, firmaron la “Tregua de Niza”, en 1538, poniendo fin a una sangrienta década de batallas por la posesión de la corona del Sacro Imperio Romano Germánico.

Las resonancias de este tratado hicieron eco en México, tanto el virrey de México, como los conquistadores, habían organizado una fiesta en la plaza mayor, momento en el cual los conquistadores exhibieron un espectáculo del salvajismo occidental: “Parecía ocurrir en la urbe un retorno mágico y barroco de la naturaleza selvática, invocada por los civilizadores europeos ante los nuevos altares y palacios de la plaza cristiana. El bosque artificial de la imaginación europea se implantaba, como en sueño, en la ciudad conquistada” (Bartra, 2011, p.11).

En el relato citado, además, el cronista Bernal Díaz del Castillo, cuenta curiosamente que, en este montaje naturalista, desfilaron unos salvajes con garrotes, arcos y flechas. Algunas representaciones dan cuenta de este acontecimiento: uno de ellos es cuando dos “hombres salvajes barbados” sostienen el escudo imperial de Carlos V, en la Capilla real de Tlaxcala, y el otro: “Es una ironía de la historia que fueran los indios mayas de Maní quienes en el siglo XVI esculpieran en la fachada de la casa de Montejo, en Mérida, Yucatán, a dos hombres salvajes peludos, armados con mazos” (Bartra, 2011, p.14).

Estas acotaciones permiten poner en discusión, que la mirada “civilizada” de los conquistadores se habría transferido al salvaje y bárbaro habitante de América, con el fin de expandir el colonialismo racial. Si bien, las crónicas evidencian la presencia de un hombre salvaje europeo, es interesante, además, observar que el proyecto civilizatorio invisibilizó las cosmovisiones, los saberes y las mitologías de los aborígenes. El contacto con los otros, o extraños, además, suponía la exotización del cuerpo; las bestias nativas de las tierras invadidas eran sometidas, en muchos casos, al esclavismo y al feudalismo:

[...] los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental [...] el salvaje es un hombre europeo y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos [...] la falta de una cabal comprensión de la historia

precolombina de un hombre salvaje europeo puede oscurecer considerablemente nuestra visión de la conciencia colonialista y de las imágenes occidentales sobre los habitantes del Nuevo Mundo (Bartra, 2011, p.15).

El desembarco de los colonos en las Indias y el contacto con los nativos, además, sembró la idea de que se trataban de pueblos salvajes, “caníbales” y “antropófagos”. Uno de estos relatos lo recoge el soldado y marinero alemán, Hans Staden, que prestó servicio de artillero a una embarcación portuguesa, y de esta manera pudo llegar a Brasil, entre 1547 y 1548. En una de sus expediciones fue capturado por la tribu étnica de los Tupinambá, quienes eran conocidos por devorar a sus prisioneros.

Staden lograría escapar en 1555 y la siniestra experiencia con los indígenas Tupinambá, le condujo a realizar grabados y relatar sus prácticas caníbales y religiosas en el libro: *Verdadera Historia y Descripción de un País de Salvajes Desnudos, Feroces y Antropófagos Situado en el Nuevo Mundo América*, publicado en Alemania, hacia 1557, y que no tardaría en ser traducido al latín, holandés, español, francés, convirtiéndose en un auténtico material exótico para el entorno europeo. En una reedición localizada del 2013, traducida por Jean-Paul Duviols, el libro inaugura con el apartado: “La «Tierra de los caníbales»”, Staden ahí relata que los salvajes estaban desnudos, carecían de un Dios y se dedicaban a devorar carne humana:

Al empezar el siglo XVI, cuando los europeos llegaron a las costas de la «Tierra de Santa Cruz», también llamada («Tierra de los papagayos» y muy pronto «Tierra de los caníbales»). [...] los grupos étnicos que formaban la «nación» tupi-guaraní ocupaban gran parte del litoral de los territorios actuales del Brasil y de las Guayanas, lo mismo que las orillas de los grandes ríos de la cuenca del Río de la Plata y del Amazonas. Se establecieron contactos con varios grupos étnicos de la costa. Algunos europeos vivieron entre los «salvajes» porque allí habían naufragado o porque les proporcionaban un refugio y una vida libre. Compartían la vida tribal o sea la pesca, la caza, los combates, las mujeres y sin duda, los rituales caníbales de su nueva comunidad. Progresivamente, a lo largo del siglo XVI, esos visitantes europeos amenazaron el equilibrio cultural del conjunto de los grupos tupi-guaraníes, los cuales eran hasta entonces «dueños de la selva» (Staden, 2013, p.9).

El estereotipo de los salvajes “comedores de hombres” que Standen relató, también alentó la imaginación de otros autores, como la del belga Theodor de Bry, conocido por ser grabador, ocultista y editor de libros sobre historia de América. En *Los Hijos de Pindorama* (Imagen 28), municipio brasileño ubicado en Sao Paulo, Bry ilustra las prácticas antropofágicas de los indígenas que Standen relata en su libro. En el grabado se puede observar la desnudez de los nativos y los trozos de cuerpo que comen;

agrupados en la fogata que brasa piernas, brazos, costillas, como si se tratase de ritual devorador en el que participan hombres, mujeres y niños de la tribu.



Imagen 28. *Los hijos de Pindorama*, grabado de 1562, Théodore de Bry.

Por otra parte, Cristóbal Colón, en su primer viaje a América, había dicho, en su diario escrito el 23 de noviembre de 1492, que los indios de las Antillas eran “caníbales”, asociándolo directamente a los caribes (término indígena Taino derivado de *cariba*). A los caribes, sin embargo, se conoce que eran pacíficos y no practicaban la antropofagia, lo que sí sucedía, en cambio, con los Tupinambá brasileños, o con algunos pueblos Aztecas mexicanos. El desconocimiento de que, en muchos casos, sus prácticas celebrativas obedecían a rituales funerarios de clanes organizados; en su intento de que el espíritu trasmute y la carne permanezca en la tribu –lo cual no pretendía involucrar a sus enemigos y ratificaba una práctica, más bien, de autonomía de clanes– pudo haber hecho más problemático la interpretación de antropófagos. Por ello:

Errores de pronunciación transformaron caribe en caniba, después en caníbal y, puesto que se presuponía que éstos comían carne humana, el término caníbal llegó a ser sinónimo de antropófago. Lo curioso de esta presunción es que no viene dada por Colón y sus hombres, sino por otro grupo de indígenas, los arahucanos, que los advirtieron de la brutalidad de sus vecinos *comedores de hombres* (Cunillera, 2005, p.202).

La idealización de que, en el Nuevo Mundo se practicaba el canibalismo, reforzó la noción de salvajismo y barbarie, ante la mirada dominante del europeo y el *logos* occidental. El mismo impacto moral que provocó la desnudez de los aborígenes – desnudez que no concordaba con los principios del mundo judeo-cristiano– otorgó

autoridad moral al sistema religioso para dogmatizar a nombre de la culpabilidad del cuerpo. De este modo, el cuerpo nativo invisibilizó sus prácticas y saberes ancestrales, relegándose, únicamente, a sus propias comunidades y entornos geográficos, algunas extinguidas, lo cual, además, fabricó la etiqueta de una América exhuberante, exótica.

Para algunos autores, contemporáneamente, el canibalismo y la antropofagia pasaron de una consideración primitiva de la barbarie a una reflexión culturalista, sobre todo, del consumo y la apropiación.

El antropólogo Carlos A. Jáuregui, en el capítulo “Del canibalismo, el calibanismo y la antropofagia al consumo” (2008), fundamenta que estos tropos permiten replantear algunos escenarios histórico-culturales en torno al momento “anómalo” de América Latina en Occidente: “el caníbal se convierte en el Calibán de Shakespeare y en los caníbales-artefactos de la melancolía moderna de Montaigne. El “ingrato, malhablado y monstruoso” esclavo negro importado de África al sistema de plantaciones del Caribe, es Calibán y también caníbal-negro” (Jáuregui, 2008, p.539).

El canibalismo y la antropofagia permiten comprender, culturalmente, nuestra participación en la modernidad, y es una respuesta a la condición peyorativa que Occidente construyó de la cultura latinoamericana. En 1928, por ejemplo, surgió en Brasil el *Manifiesto Antropofágico* encabezado por Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, con la finalidad de reivindicar artísticamente el nativismo, y también de comprender el sincretismo cultural.

En rigor, puede decirse que el canibalismo tuvo la inspiración calibanesca de Shakespeare: salvaje, primitivo, que fue esclavizado por Próspero, personaje de ensalzado espíritu. Por ello, el ensayista cubano Roberto Fernández Retamar escribió *Calibán* (1971), libro donde problematiza las relaciones coloniales entre el lenguaje y el poder, como el hecho de preguntarse: ¿por qué seguimos con un idioma colonizador y no volvemos a nuestras lenguas aborígenes? Calibán, en este sentido, sería la figura que rechaza el esclavismo, y desde el cual se reflexiona el colonialismo y nuestra historia, y también, la relación que guardamos los habitantes de América con los habitantes primitivos de la misma. Retamar, además, recupera el pensamiento del prócer cubano José Martí, quien rechazaba el “etnocidio” europeo en América, y apostaba, más bien, por la integración futura, ideas que se plasmaron en su libro *Nuestra América* (1891).

Otros registros que dan cuenta del cuerpo aborígen en su entorno y bajo el sistema colonial, se pueden encontrar en la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala, uno de los primeros cronistas indígenas de la época del virreinato. Guamán Poma escribió *El*

Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno, aproximadamente hacia 1615, en castellano y *kechwa*, el cual cuenta con alrededor de 397 grabados, y relata los orígenes del mundo andino de los Incas, así como aspectos influyentes de la conquista en el Perú.



Imagen 29. Grabados de Guamán Poma de Ayala, siglo XVI²¹⁸.

En la Imagen 29, para ilustrar estas perspectivas, se citan dos grabados de Guamán Poma de Ayala; el de lado izquierdo corresponde a las mujeres campesinas en el momento de la siembra tapando las semillas de papa; mientras las montañas, el sol, y la luna, emulan a los *apus* o ancestros. En tanto que el grabado de lado derecho muestra a los conquistadores cortando la cabeza a Tupac Amaru, considerado el último Inca del linaje rebelde de Vilcabamba y ancestro de Túpac Amaru I, Túpac Amaru II; ahí el Inca está recostado y en su mano izquierda sostiene la Cruz (cristiana), mientras, debajo de esta escena, los aborígenes hacen plegarias ante su inevitable partida.

La obra de Guamán Poma es un auténtico referente para comprender la identidad latinoamericana, pues, expresa la fusión entre el mestizaje y el indigenismo, la rebeldía y el colonizaje, la oralidad y la letra, la cosmovisión y la religión, la resistencia y, sobre todo, el carácter anticolonialista:

La condición etnoracial, cultural, social y subalterna de Guamán Poma de Ayala —quien se definía como «indio ladino»— frente a la matriz colonial española permeó sus aportes

²¹⁸ Las ilustraciones citadas si bien, circulan libremente en diversos portales digitales de la web, se han referenciado de una fiel copia del libro de Felipe Guamán Poma de Ayala *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, edición a cargo de la Biblioteca Ayacucho, Caracas Venezuela, 1980. Esta copia del original (que reposa en la Biblioteca de Copenhague), se encuentra en la Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador, y han permitido acceder a su observación.

testimoniales, intelectuales y artísticos [...] Allí retrata vívidamente problemáticas humanas, sociales, culturales y políticas que flagelaban al pueblo andino [...] como consecuencia del sostenido proceso de colonización occidental y cristiano de países europeos sobre América a finales del siglo XVI y principios del XVII (Falco, 2010, p.24).

Si bien, los procesos de modernización han transformado el modo de comprender el nativismo y, sin duda, el impacto histórico ha sido altamente preponderante en los discursos estatales, institucionales, políticos y culturales, que han entendido al cuerpo aborígen; en algunos casos utilizándolo para impulsar el turismo local. Y en otros, la dimensión artística-estética ha dado especial atención a la reflexión del cuerpo aborígen, como un cuestionamiento al sistema latifundista y hacendado, la expropiación de la tierra, la explotación, y el olvido del campo por la migración campesina. En gran medida, la literatura y la pintura del realismo social, o la vanguardia indigenista, a inicios del siglo XX, son narrativas que ofrecen una aproximación a este tipo de relatos. En cualquier caso, los aportes de Ticio Escobar, Roger Bartra y Carlos A. Jáuregui, constituyen, en este estudio, un soporte fundamental para problematizar episodios marcados por la colonialidad del poder en el nativismo corporal. Estos apuntes antropológicos, históricos y sociales, al mismo tiempo, motivan preguntarnos: ¿cómo ha repercutido el pasado colonial en las bandas de metal extremo latinoamericano, que han recurrido a la representación de la ancestralidad? ¿Por qué, más allá de producir música urbana y difundirla en contextos globalizados estas bandas se toman con sus cuerpos la geografía de sus localidades? ¿La hibridación musical, al mezclar instrumentos musicales del folklore local con el metal, de qué manera ha contribuido a reforzar el folklore tradicional en la escena metalera?

Para responder a estas cuestiones, es necesario trabajar con representaciones corporales de los integrantes de Sepultura en el álbum *Roots*, el cual tuvo como escenario una comunidad ancestral de la selva Amazónica brasileña. Y también, con la banda peruana Yana Raymi que fusiona death metal con folk, inspirada en el indígena y su geografía, la cual utiliza instrumentos musicales del paisaje andino.

3.5.2.1. Cuerpo ancestral en Sepultura (Brasil).

Sepultura fue formada en Belo Horizonte, 1984, tiempo en el que declinaría la dictadura brasileña, en décadas marcadas por un contexto social de represión policial. A diferencia de la popularización del rock latinoamericano, en este entonces, Sepultura se inclinaría por los estatutos y las sonoridades del metal extremo, como el thrash y death

metal, que apenas eran conocidos. En su localidad, los primeros miembros: Max Cavalera, Igor Cavalera, Wagner Lamounier, Jairo Guedz, Jean Dolabella, lograrían grabar álbumes de corte satánico como *Morbid Visions* (1986).

Posteriormente, se trasladarían a Sao Paulo, una de las ciudades más grandes de Brasil, para este tiempo, la entrada del nuevo guitarrista, Andreas Kisser, supuso un cambio en la temática de la banda, con él grabarían *Ezchizophrenia* (1987), *Beneath the Remains* (1989). Gracias a que la reconocida multinacional Roadrunners Records tomó la iniciativa de distribuir y difundir el disco *Ezchizophrenia*, Sepultura pudo acceder a la escena del metal internacional y, de esta manera, realizar conciertos afuera de su localidad.

En 1990, los miembros de Sepultura se instalan en Phoenix, Arizona, y comienzan a grabar discos como: *Arise* (1991), *Chaos A.D.* (1993). A nivel temático, la banda se motivó por criticar situaciones políticas, bélicas, represivas, y por mantener una alianza musical con las poblaciones étnicas de su país, por ejemplo, el álbum *Chaos A.D.*, en canciones como: “Refuse/resist”, “Kaiowas”, o “Territory”, esta última habla del conflicto político entre el pueblo palestino e israelí. Tras la publicación de *Roots* (1996), considerado uno de los álbumes más emblemáticos de la agrupación, Max Cavalera, líder y vocalista, abandonaría la banda –formando su proyecto personal Soufly (1997)– e Igor (su hermano), también la dejaría en 2006; reuniéndose ambos posteriormente, con el proyecto Cavalera Conspiracy (2007). Aun así, la banda continuaría con el nuevo vocalista norteamericano Derrick Green y la incorporación del batería Eloy Casagrande, junto con Paulo Jr., y Andreas Kisser, quedando como miembros permanentes.

El retorno a la memoria corporal de los antepasados en una práctica musical, como el metal extremo, tiene complejidades, sobre todo, cuando se pretende globalizar narrativas aborígenes de una localidad. Keith Kahn-Harris, es uno de los investigadores y especialistas que analiza este fenómeno, en su amplio artículo dedicado a Sepultura “‘Roots’?: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene” (2000), precisando que muchos artistas occidentales, en su intento por buscar nuevos materiales musicales, pueden apropiarse de músicas no occidentales. El mundo globalizado, en este sentido, es capaz de provocar que grupos periféricos, como la contracultura, creen nuevas formas sincréticas.

A pesar de que, gran parte de bandas del death metal de los años 80, no trataban temas ancestrales, las narrativas dominantes y corporales de los músicos ambientaban el satanismo, el gore, o lo industrial, y Sepultura, no obstante, aprovecharía el éxito

comercial de este subestilo. Los años 90 son el decaimiento del death metal, y el black metal, especialmente, Escandinavo se convirtió en uno de los subestilos que se ocuparía de la nacionalidad, la mitología y el lugar de origen: desde fusiones del folk metal hasta la música clásica (Harris, 2000, p.20).

El metal nórdico, entonces, sería uno de los artífices del poderoso relato del cosmopolitismo ancestral. El recurso de utilizar instrumentación tradicional y remitirse a letras locales, también se encontraría en otras escenas, es el caso de la banda israelí Orphaned Land (oriental metal), la banda venezolana Laberinto (salsa metal). En el metal africano, con la banda Skinflint, proveniente de Gaborone, Botswana, que rinden culto a la ancestralidad y espiritualidad africana, o la banda Erk de México (metal prehispánico), entre otras.

De cualquier manera, luego de los 90, la religiosidad es un lugar de permanente exploración en el metal y, más allá de que, la geocorporalidad nórdica, por ejemplo, popularizaría su folklore y paisajes, es interesante observar la interacción de los músicos urbanos en otras latitudes con elementos de música no occidental. Sepultura, de igual manera, se circunscribiría en esta tradición, al introducir elementos “brasileños”, en algunas de sus canciones, “[...] such as the 'um, dois, um, dois, tres, quatro' introduction to the song 'Troops Of Doom' on 'Morbid Visions'” (Kahn-Harris, 2000, p.20)²¹⁹. En el álbum *Chaos A.D.*, la canción “Kaiowas”, dedicada a una tribu amerindia que cometió suicidio masivo como signo de protesta porque eran expropiados de sus tierras, o también: “Additional percussion was used on the song 'Refuse/Resist' and the drumming throughout the album focused on the toms more” (Kahn-Harris, 2000, p.20)²²⁰.

Kahn-Harris, además, señala que, en sus inicios, Sepultura no pretendía significar la “brasileñidad”, sin embargo, el lanzamiento de *Roots* amplificaría este relato y, a la vez, las preocupaciones del metal global y latinoamericano por retomar aspectos étnicos. Esto, también conduce a reflexionar que, mientras la escena nórdica experimentaba, en diversas representaciones, la añoranza vikinga de sus antepasados, a través de un sentimiento romántico y extremo, según como sucedió con las *stavkirker* que fueron edificadas sobre altares paganos, y que el rechazo histórico al cristianismo, los condujo a algunos músicos de black metal a sembrar el pánico moral cuando incendiaron la

²¹⁹ Traducción: “[...] como la introducción de 'um, dois, um, dois, tres, quatro' a la canción 'Troops Of Doom' en 'Morbid Visions'”.

²²⁰ Traducción: “Rechazar / Resistir y la batería a lo largo del álbum se centra más en los toms”.

iglesia de Fantoft (Imagen 10). En América Latina, en cambio, este sentimiento ancestral por el pasado, todavía se puede encontrar en comunidades aborígenes de las regiones andinas o amazónicas, que viven en su entorno geográfico, y mantienen sus lenguas, costumbres, ritos. Desde este punto de vista, Sepultura no sería la excepción, pues, aprovecharía el nativismo vigente de los indígenas Xavante quienes, a pesar de los embrollos de la colonización y la explotación de sus tierras, por milenios, se han mantenido firmes en su geografía.

En el 20 de febrero de 1996 que se publica *Roots*, Sepultura ya era una banda reconocida en la escena musical global, y una de las que contribuyó a la consolidación del death metal. En noviembre de 1995, sus integrantes se adentran en una experiencia etnográfica hacia la Amazonía brasileña: la de sus orígenes primordiales. Los músicos habían decidido abandonar las comodidades de la ciudad de Phoenix y la costumbre de producir música en la urbe, para habitar el paisaje nativo y crear una atmósfera híbrida y glocal, etno-sonora y etno-corporal. Era importante, para ellos, tomar contacto y convivir con la tribu Xavante, ubicada en la región del Mato Grosso.

Los Xavante se volvieron famosos en el Brasil a finales de la década de 1940, con la campaña masiva que el Estado Nuevo emprendió para divulgar su “Marcha para el Oeste”. La campaña promovió al equipo del SPI (Servicio de Protección a los Indios) por su trabajo de “pacificación de los Xavante”. Sin embargo, el grupo local que fue “pacificado” por el SPI en 1946 constituía apenas uno entre los diversos grupos xavante que habitaban el este de Mato Grosso, región que el Estado brasileño entonces buscaba franquear a la colonización y a la expansión capitalista. En la versión Xavante, es importante notar, que fueron los “blancos” los “pacificados”. De mediados de la década de 1940 a mediados de la de los 60, grupos xavante específicos establecieron relaciones pacíficas y diversificadas con representantes de la sociedad envolvente – representantes diferenciados entre sí, incluyendo los equipos del SPI, misioneros católicos y protestantes. (Graham, 2008, s.p.)

Aunque, contemporáneamente, la masiva deforestación en el Mato Grosso, es uno de los fenómenos que más ha atacado a los indígenas amazónicos, así como la amenaza de los terratenientes; el pueblo Xavante han sabido defender y luchar por sus derechos territoriales, y conservar sus recursos agrícolas, ganaderos, así como también, mantener activas sus costumbres, ritos, y expresiones artísticas que involucran lo corporal. Parte de este modo de vida puede verse a través de *youtube* del único documental denominado: *Sepultura e Índios Xavantes*, realizado y publicado por CineMauro

Produções, en 1996²²¹, que relata la llegada de los músicos a la aldea Pimentel Barbosa, en avioneta a la comunidad, 1995.

Max Cavallera había dicho que la inspiración de internarse y hacer algo con la tribu, devino de la película *Jugando en los campos del Señor*, donde se muestra a misioneros estadounidenses convirtiendo al cristianismo a unos aborígenes, dirigida por Héctor Babenco, estrenada en 1991. El contacto con la tribu se dio gracias a la periodista Angela Pappiani, que pertenecía al Centro de Cultura Indígena y trataba con aborígenes de estas zonas, ella se encargaría de presentarles a la tribu y serían recibidos.

La convivencia duró una semana, según como también lo documenta en fotografías Gloria Bujnowski –Imagen 29, 30, 31, siendo esta última la única, de las seleccionadas, que consta en la contraportada del disco y las demás fueron para manejo de imagen promocional– esposa de Max Cavallera, y manager de la banda (en el tiempo que el vocalista permaneció en Sepultura, posteriormente, lo hizo con Soulfly, Cavallera’s Conspiracy y más recientemente con Killed Be Killed). Bujnowski había sido contratada por Roadrunners (sello que publicó *Roots*) para que trabaje con Sepultura y, resultado de ello, son las imágenes que se presentan y describen a continuación.

En la Imagen 30, los músicos de Sepultura y los indígenas Xavante aparecen semidesnudos, mientras Andreas Kisser, primero del lado izquierdo –que porta un cintillo y collar de plumas en la cabeza– con su brazo derecho estirado, sostiene una guitarra sobre el humo de una fogata que se expande. Los cuerpos de los músicos y los indígenas forman un semicírculo, todos portan pantaloneta roja, el entorno geográfico mimetiza la convivencia. Mientras, en la Imagen 31, los indígenas han aplicado, a manera de trazos fractales, pintura corporal a los músicos; es un cuerpo tribal, que expresa el conocimiento de los indígenas en pintura corporal; atravesados por trazos fractales de color negros, sus rostros cubiertos completamente de rojo (una cocción extraída de una especie botánica tropical, conocida como ‘urucum’ o también ‘achiote’, utilizada para reducir arrugas, o para condimentar la comida). Como si se tratase de sus propios descendientes, los indígenas los han preparado para un ritual de iniciación, transformados en guerreros, han encarnado, corporalmente, una identidad aborígen. La Imagen 32, corresponde a la contraportada del álbum *Roots*, los integrantes portan

²²¹ En el siguiente enlace el documental mencionado:
<https://www.youtube.com/watch?v=iBF1VmAvggc>

tambores y guitarras, emulan que están creando música en la aldea, a la vista de los niños Xavante.



Imagen 30. Integrantes de Sepultura junto a indígenas Xavante, noviembre de 1995.
(Foto: Gloria Bujnowski)



Imagen 31. La pintura corporal que los indígenas aplicaron a Sepultura.
(Foto: Gloria Bujnowski)

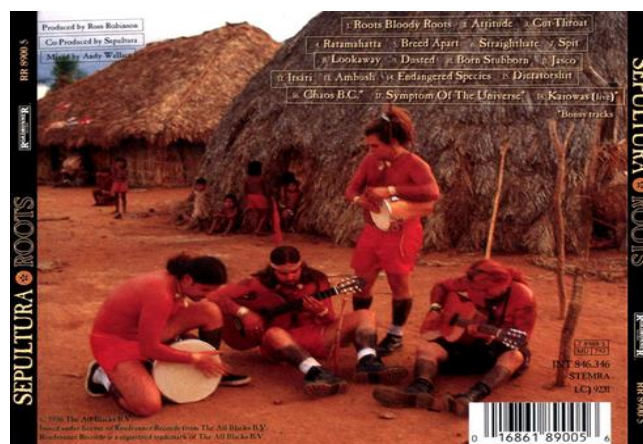


Imagen 32. Sepultura: ensayando sonoridades en la aldea Pimentel Barbosa.
(Contraportada del disco)

Las tres fotografías nos remiten al paisaje nativo de la Amazonía y, particularmente, muestran el entorno de la aldea Pimentel Barbosa; el nativismo que experimentan corporalmente los músicos es un retorno al origen, pues, revela cualidades artísticas de los aborígenes. Esta experiencia directa, por supuesto, no supuso recurrir a algún tipo de literatura o representación mítica, para inspirar la música de *Roots*, más bien tuvo que ver con vincular sus cuerpos al espacio de la naturaleza, ya que, solo conviviendo con sus rituales, y asimilando el modo de vida de los indígenas, podían alcanzar una conexión ancestral en favor de la música.

El hecho de involucrar la música urbana y el cuerpo a un paisaje nativo, y de encarnar un esquema ancestral, es un ejercicio híbrido para reflexionar la actitud moderna de Sepultura. Sobre todo, cuando se mezcla la ancestralidad (artística) y lo convierten en una imagen comercial (industria). Las tendencias modernas no suprimen la tradición, puesto que la posmodernidad no reemplaza a la modernidad en América Latina, más bien la problematiza (García, 1990).

La tecnología y la globalización han transformado la cultura, y lo híbrido, en este sentido, está constituido por mezclas “interculturales”, donde pierde consistencia dicotomías como lo culto/popular, centro/periferia. Por ello, debe entenderse a la hibridación como “[...] procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini citado en Calvo, 2017, p.186).

Pero, el autor de *Culturas Híbridas*, profundiza más este fenómeno, y en el acápite: “Fascinados con lo primitivo y lo popular”, se pregunta: “¿Por qué los promotores de la modernidad, que la anuncian como superación de lo antiguo y lo tradicional, sienten cada vez más atracción por referencias del pasado?” (García Canclini, 1990, p.50). Esta, parece ser una pregunta que puede conducir a múltiples interpretaciones, puesto que sirve para enmarcar los gustos musicales que tenían los jóvenes cuando el metal extremo representó una distorsión sistémica. En los 80, muchos de ellos, rechazaban, por ejemplo, ritmos populares brasileños como la samba o el bossa nova, y si a esto se agrega, los desaciertos del sistema político. Consecuencia de ello los primeros discos de Sepultura relataban la adhesión al contenido satánico, y la toma de consciencia frente a la política interna y global, pero, una vez que llegaron al reconocimiento en la escena global, buscarían sus raíces y se fascinarían con la ancestralidad.

De cierta manera, el pasado cobra vigencia mediante la fusión de instrumentos musicales, lo cual permite mostrar esquemas corporales híbridos, tal como sucede en la

Imagen 30, 31 y 32. Es posible decir que, en los contextos urbanos, haya una “masividad latente”, y ninguna comunidad está ajena a esta recepción: “existen ciertos grados de mediatización en la forma que los músicos han recibido su arte; y los valores de la tradición pueden mezclarse con el apogeo al recuerdo de una modernidad pasada” (González, 2015, pp.38-39). Y también puede añadirse que “el avance del capitalismo en lugares donde existen fuertes raíces étnicas, opera como apropiación y reconfiguración de la diversidad, más que como estandarización de producciones culturales (García Canclini citado en Ardito Aldana citando, 2012, p.75).

La reapropiación de los orígenes contribuyó a la fusión híbrida que practicó Sepultura en *Roots*, pese a que, en la composición definitiva del disco, participaron músicos occidentales de bandas como Jonathan Davis de Korn, Mike Patton de Faith No More, o Limp Bizkit²²². Y esto es interesante resaltar porque habla de que Sepultura proyectaba una imagen más allá de una autonomía grupal, incorporando tendencias y haciendo de su propuesta algo multicultural y sincrética. Así, “Ratamahatta”²²³, una de las canciones más conocidas del álbum, cuenta con la colaboración del percusionista brasileño Carlinhos Brown. En el comienzo de la canción “Attitude” se puede escuchar el berimbau, instrumento de cuerda de origen afro-brasileño, muy utilizado en la capoeira (Kahn-Harris, 2000, p.21).

La reutilización del espacio geográfico es otra de las cualidades de la hibridez; si el death metal norteamericano, en sus comienzos, era preferentemente industrial y lejana al nativismo, posteriormente, Sepultura reformatearía esta estructura, ya que, al combinarse con prácticas esotéricas, ancestrales y aborígenes, resignificaría la tradición. De este modo, la ambientación sonora en el paisaje amazónico resalta, en efecto, el carácter geocorporal que Sepultura le rinde a la memoria de sus antepasados. Si los indígenas, históricamente, han sido los desposeídos y desterritorializados, los músicos, por el contrario, reterritorializan con sus cuerpos el espacio negado, que tuvo un impacto colonizador y notables consecuencias como:

²²² A propósito de lo expuesto, si bien es cierto, la primera edición de *Roots* salió en casete y CD, en 1996, la misma disquera Roadrunner lo reeditó en 2005, doble CD, en el cual el sonido progresivamente, y debido a que en el proyecto participaron músicos de otras tendencias musicales, tuvo orientaciones hacia el groove metal y nu metal. En el proyecto solitario de Cavalera, Soufly (1997), ya puede notarse la influencia del thrash/ death de Sepultura, pero también la progresiva afinidad de Cavalera por ritmos más fuertes como el groove metal, ello evidencia la orientación musical en la reedición de *Roots*.

²²³ En el siguiente enlace la canción mencionada en la que participa Carlinhos Brown:
<https://www.youtube.com/watch?v=6YUJit9iNE0>

1. El aniquilamiento de las formas del indígena y la imposición de las extranjeras; 2. La resistencia de las culturas indígenas, y 3. La apropiación que estas hicieran, y continúan haciendo, de las formas y, consecuentemente, el surgimiento de diferentes procesos de hibridación y la aparición de nuevas realidades estéticas (Escobar, 2012, p.44).

Por otra parte, el rito también se manifiesta en la emblemática canción “Itsari” (equivalente a ‘raíces’ en la lengua Xavante), resultado del canto denominado “Datsi Wawere” (*da-nho’re*) —de carácter curativo— y que se fundamenta en mensajes ancestrales que reciben los hombres: ceremonia que forma un anillo, en la cual, además, participaron miembros de la tribu y los músicos, tomados de las manos cantaron hasta crear “Itsari”. Según Ticio Escobar (2012), el rito es arte social por excelencia, algo que sincroniza con la transformación corporal que experimentó Sepultura, porque, de algún modo, anuló el tiempo lineal y entraron en el tiempo mítico. Esta canción, es la fehaciente demostración de la consciencia comunitaria, que privilegia la purificación, el juego, el espectáculo, la fiesta. La relación entre el ser y la naturaleza, los dioses y la mortalidad, el nacimiento y la muerte, es la suma de fuerzas ancestrales, que permiten trascender tabúes cotidianos, y entrar en un trance de desvaríos.

Por eso, el indígena usa el cuerpo como soporte privilegiado de su expresión cultural: lo pinta y lo tatúa; lo cubre de plumas, collares y abalorios, de pieles impresionantes y tejidos hermosos; lo encubre y lo sustrae; lo desprende del mundo natural y lo reintegra, diferente; en él concilia lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello (Escobar, 2012, p.129).

Max Cavallera, en una parte del documental *Sepultura e índios Xavantes na gravação do álbum Roots*, señala que, la convivencia con los aldeanos, iba a permitir valorar su arte, y también a difundir aspectos nativos de la “brasileñidad”. Acaso, cabe aquí preguntarse; ¿si el estigma colonial sobre los caníbales y antropófagos “comedores de hombres” tuvo mucho que ver en el impulso musical de Sepultura?

El retorno al cuerpo ancestral —más allá de que fue una preocupación del metal extremo en los 90— ya ocupaba un lugar importante en la reflexión étnica de las vanguardias artísticas latinoamericanas de inicios del siglo XX, tal como sucedió con la antropofagia y el indigenismo. En la década de los treinta, adquirió relevancia la antropofagia brasileña, cuando Oswald de Andrade, poeta y ensayista, en 1928, publicó el *Manifiesto Antropofágico*, cuyo lema más conocido es “Tupi or not Tupi, that is the question”, en tributo a los Tupíes; pueblo aborigen que estaba afincado en la costa brasileña, y que fue exterminado por la colonización. Los Tupíes eran conocidos por sus prácticas caníbales que simbolizaban la guerra. Por ello, Oswald de Andrade, en lugar de, históricamente,

redimirse a la mirada colonial, que homogenizaba el criterio de salvajes, utilizó el canibalismo para resignificar la cultura brasileña —que no solo estaba caracterizada por el folklore de la samba, por el cual es más reconocida internacionalmente—, más bien, se debía reconocer que la cultura latinoamericana engulle y devora artefactos extranjeros y, en esa medida, logra crear nuevas expresiones artísticas.

En una parte del *Manifiesto Antropofágico*, dice: “Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía o en Belén del Pará. Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros. [...] El instinto Caraiba” (Oswald de Andrade, 2018, pp.42-43). Al mismo tiempo, los postulados del manifiesto antropofágico encontrarían inspiración en el arte pictórica que experimentaba con el nativismo brasileño. Es el caso de la Imagen 32, *Abaporu* de Tarsila do Amaral, una obra que forma parte de la estética antropofágica y modernista que sincronizaba con el auge del surrealismo.



Imagen 33. Tarsila do Amaral, *Abaporu* (1929).

Abaporu significa “hombre que come hombre”, en la lengua tupí-guaraní. La Imagen 33 resalta una figura humana sentada de costado en un espacio verde, y uno de sus brazos se apoya a su rodilla y mentón, como si expresará preocupación. Empequeñecido su rostro y agrandadas las demás partes del cuerpo, junto a ella un sol ardiente y un cactus, teniendo como fondo un paisaje azul. La obra de Tarsila do Amaral cromáticamente remite a la bandera brasileña, y muestra el cuerpo aborigen en el paisaje: una forma de entender que la cultura brasileña está configurada por elementos extranjeros y autóctonos.

La antopofagia cultural es una manera de no volver a experimentar la misma historia, pero tampoco de borrar el pasado. Es indudable que este tropo permite poner en cuestión el multiculturalismo. El estigma de antropofagia fue una estrategia de expansión en el tiempo de la conquista: “utilizada por los colonizadores como razón para arrasar las culturas indígenas en nombre de la civilización, se transforma aquí en una estrategia para combatir la autoridad con sus propias armas. Occidente se convierte en el elemento extranjero [...] un *otro* [...] asimilado en provecho propio [...]” (Cunillera, 2005, p.209).

De cualquier modo, la perspectiva artística del movimiento antropofágico y la convivencia musical de Sepultura, vislumbran aspectos geocorporales en cuanto a la importancia que tiene para el arte y la música reactivar la memoria ancestral. Y también, cabe decir que la circulación de artefactos y narrativas del pasado en contextos globales reivindican la imagen frente a lo colonial, lo salvaje y lo bárbaro. Así, la hibridación inevitablemente contribuye, contemporáneamente, a una nueva comprensión de lo étnico cuando se mezclan las culturas, aunque, en el período de la conquista, arrastró consecuencias nefastas y descontextualizó costumbres, ritos, cosmovisiones, muchos pueblos aborígenes las siguen celebrando.

Sepultura, en los 90, migró a Phoenix y se apropió de un estilo musical occidental, una vez legitimada en la escena del metal global, volvió a la aldea Pimentel Barbosa, en búsqueda del cuerpo aborígen. En el disco *Roots* lograron no solo una convivencia, o extracción de cantos y atmósferas musicales de los indígenas para su beneficio artístico y reconocimiento internacional de otra “brasileñidad”: híbrida, sino también, visibilizaron en la escena del *underground* parte de las realidades de los Xavante, al mostrar el entorno en el cual han disputado su territorio y donde, además, mantienen vigentes sus cosmogonías y formas de organización social.

Las migraciones musicales ocurren en todo el hemisferio, puesto que las fusiones híbridas ocurren, comúnmente, en músicas populares latinas, que se ven motivadas por la necesidad de transgredir fronteras, y de dar sentido a su compleja experiencia social en mercados sajones. La migración musical posibilita el intercambio cultural y forma parte de una conciencia hemisférica (Aparicio & Jáquez, 2005). Desde este punto de vista, puede decirse que el cuerpo tribal de Sepultura, por un lado, se inscribe en el cosmopolitismo ancestral del metal. Y por otro, resalta la experiencia del lugar y los sincretismos locales, como una actitud glocal, que también conlleva problemáticas, ya

que la constante experimentación puede generar confusiones al momento de que una práctica musical se comercializa y se trata de entender el significado.

Por último, entre los éxitos del disco *Roots* de Sepultura, consta el de la revista *Rockdelux*, en 1996, lo eligió disco del año, en el Reino Unido, alcanzando el top 4 en la lista de ventas; mientras que, en 2005, fue designado como disco de Oro en EE. UU. Es evidente que su propuesta musical (híbrida) impactó y atrajo más adeptos de la escena global, y también popularizó su geografía brasileña. Si como se ha analizado, en la década de los 90, el black metal noruego experimentaba un nativismo demoníaco y paganista, y potenciaba su nacionalismo ubicando al cuerpo en sus inquietantes geografías y paisajes. Sepultura, a su vez, demostraría, a través del death metal, que también se podía contribuir a las causas históricas de reivindicar la ancestralidad “brasileña”, convirtiéndose en una de las bandas pioneras en este tipo de narrativas, para la escena del metal extremo latinoamericano.

3.5.3. Del folklore a la reivindicación indigenista.

A nivel instrumental y sentimental, la música folklórica forma parte de la tradición popular latinoamericana, especialmente, en países que están atravesados por la cordillera de los Andes y se distinguen por sus ritmos: Venezuela (vals, bambuco), Colombia (vals, bambuco), Ecuador (Sanjuanitos, albazos, yaravies), Perú (yaravies, chonguinadas, huaconadas), Bolivia (caporales, sayas, huayños), Chile (cuecas), Argentina (chacareras, tonadas).

Entre los años 60 y 70, agrupaciones y músicos chilenos como Inti-Illimani, Víctor Jara, Quilapayún, Illapu, fueron significativos exponentes del folklore popular latinoamericano. Inti-Illimani, por ejemplo, daban cabida, en sus letras, a que sean los pueblos andinos protagonistas de la historia y la memoria, en discos como: *Canto para una semilla* (1972), *Canto de pueblos andinos* (1973). Otro caso destacable, que denunció las problemáticas sociales a partir de la “Nueva Canción Chilena”, es el cantautor Víctor Jara; siendo la protesta uno de los emblemas con el que internacionalmente hizo conocer su música. El hecho de vivir en carne propia la dictadura chilena en los 70, provocaría una respuesta lírica en favor de la libertad y la paz en los pueblos, así lo declaró en discos como: *Canciones folclóricas de América* (1967), *Canto Libre* (1970), *El derecho de vivir en Paz* (1971). La actitud solidaria de Jara lo condujo, además, a militar en el Partido Comunista de Chile; tanto su música como su postura política representaban una amenaza para el Estado de aquel entonces,

sobre todo, cuando fue torturado y asesinado en el tiempo que cayó el mandato de Salvador Allende (Golpe de Estado en 1973). Tras su muerte, el estadio de Chile (donde fue asesinado) pasó a llevar su nombre, esto, porque su icónica participación en la canción protesta representa una memoria colectiva en América Latina. Otra de las representantes de la música folklórica, y que se suma al contexto de la “Nueva Canción Chilena”, es la cantautora, pintora y bordadora Violeta Parra. Es indiscutible su contribución musical en discos como *Cantos de Chile* (1956), *La tonada y la cueca* (1959), *Recordando a Chile* (1965), *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (1966); donde recrearía canciones dedicadas al paisaje y al nativo del campo, como en la canción “Arauco tiene una pena”, o también una nostalgia por la urbe en “Santiago penando estás”. El sentimentalismo de Parra no se estancó en lo individual, puesto que remarcó una consciencia geográfica, nacionalista, social e histórica, que apeló a una mirada colectiva. La sensibilidad social de Violeta, en décadas marcadas por represión, incertidumbres estatales, fue notable y contribuyó a que su música y arte trascienda fronteras, con presentaciones y exposiciones en Varsovia, París, Ginebra, etc.

En resumen, las propuestas de los músicos de la “Nueva Canción Latinoamericana” fue apelar a la protesta social y político de la región, en un intento por renovar la imagen andinista, internacionalizaron el folklore latinoamericano. Sin embargo, en posteriores décadas, otras agrupaciones actualizaron estas temáticas, puesto que las llevaron a formas más sentimentales, vivenciales y, donde, además, de utilizar instrumentos como zampoñas o quenás, las letras intercalaron el castellano con dialectos como *kechwa* o *kichwa* tan solo por mencionar a Kjarkas y Proyección (Bolivia), Kjayac (Ecuador), William Luna (Perú).

Desde esta perspectiva, estas agrupaciones han evidenciado que, a nivel temático, el folklore de la región, es un sentimiento protestante, social y también vivencial. A nivel sonoro, varias melodías y cantos, a menudo evocan los orígenes indígenas del campo. Sus paisajes, páramos y amplios valles han dado cabida a imaginar una nostalgia musical por lo autóctono. No en vano, desde mediados de la década del 50, el interés gubernamental por parte de algunos países de la región, se preocuparía por integrar parte del sentimentalismo popular cuando se promovió el “desarrollo de festivales folclóricos debido a las políticas de unificación o de diversificación cultural, como las implementadas en Bolivia en la década de 50 y en Colombia en la década de 1980” (González, 2001, p.44).

En este orden de ideas, durante las últimas décadas, la música folklórica ha modificado las formas tradicionales en la que ha sido producido, donde, por ejemplo, ha entrado a experimentar con sonoridades de músicas populares urbanas; entre las cuales se destaca las fusiones híbridas del metal. En especial, a partir del año 2000, en América del Sur, ha surgido una significativa corriente de bandas, que han comenzado a fusionar subestilos como el heavy metal, el death metal, el black metal, con instrumentos de música andina, para, de esta manera, recrear sonidos inspirados en paisajes, geografías, demonios y relatos mitológicos.

El tejido intercultural que provee la tradición, en cuanto a narrativas populares y cosmovisiones, ha dado paso a que, las fusiones sincréticas de subestilos del metal, refuercen el paganismo neotribal (Hopenhayn, 1998). El metal andino, en este sentido, ha convertido el paganismo neotribal en un espacio celebrativo del pasado ancestral, nostálgico, doloroso, y de alianza con la indigeneidad (Tucker, 2011). Si se toma en cuenta, además, las configuraciones históricas, territoriales y sociales del mundo andino. Para amplificar estos planteamientos, en el siguiente apartado, se ha tomado en cuenta a la banda peruana de death folk metal Yana Raymi, con la cual interesa reflexionar la dimensión geocorporal, bajo el supuesto de que –lejos de que el death metal en la década del 80 era un subestilo pesado y guturalista– la incorporación de instrumentos andinos y la fusión híbrida con este subestilo (y pese al formato corporal metalero), mantenga vigente en sus narrativas, así como en sus melodías, la nostalgia andina: factor inherente en la tradición folklórica.

3.5.3.1. Folk metal y paisaje andino en Yana Raymi (Perú).

Según lo expuesto en el apartado “La influencia de Bathory y el black metal en el folk metal”, el fenómeno musical del folk, en el *underground* (que evolucionó a fines de los años 90), trascendió las fronteras escandinavas, y esta consideración basada en la importancia que adquirió en el black metal el nacionalismo, el territorio geográfico, las narrativas populares tradicionales de leyendas y mitologías.

En esta sintonía, en el caso de la escena del metal latinoamericano se pueden encontrar un marcado arraigo por la narrativa popular-local. No se puede aseverar si hubo una influencia directa del metal escandinavo, o si el black metal, viking metal, pagan metal noruego, estimularon la imaginación musical de retomar el folklore tradicional en el metal latinoamericano; pero, sin duda, el cosmopolitismo paganista del folklore popular nórdico forjaría, en el metal extremo, patrones estéticos, sonoros e iconográficas de

representación de lo local, mucho antes de que suceda en la región latinoamericana. Como bien señala, uno de los integrantes de la banda Kranium:

Nosotros nunca vimos o nos acercamos al folk metal escandinavo o europeo, o pagan black metal noruego para tener una influencia o “respuesta” para componer nuestra música, para nosotros black metal, es lo que hicieron en los 80s bandas como Venom, Bathory, Celtic Frost, Mercyful Fate, etc. Si hablamos de influencias directas, para nuestra música podríamos mencionar el heavy hard rock folk inglés de los 70s como Black Sabbath, Uriah Heep, Jethro Tull, etc, y también el folk rock de esa misma época de nuestro país con bandas como El Polen; y de otras de sudamérica como Los Jaivas de Chile, Arco Iris de Argentina, posteriormente bandas locales de los 80s como Del Pueblo Del Barrio, Seres Van, Kotosh, sumado a nuestra música latinoamericana y por supuesto peruana (M. Espíritu, comunicación personal, 31 de octubre de 2020).

Además de lo señalado, se debe tener en cuenta que lo heterogéneo, lo híbrido, lo antropófago, son relatos que permiten complejizar la identidad latinoamericana. Por tanto, no era de extrañar que el término “folk” sea un modelo accesible y de apropiación para que bandas, provenientes de Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador, se enuncien como folk metal andino (y no “folclore”, como se escribe en castellano y son conocidas las agrupaciones populares). Posiblemente, la necesidad de visibilización y de pertenencia a la escena global del metal obligaría a los músicos a adoptar el término inglés, aun cuando muchos de ellos no se hayan visto influidos directamente por el paganismo nórdico.

Si bien, el folk metal es uno de los subestilos más recientes en desarrollarse en nuestras regiones, las industrias musicales, la tecnología y los flujos comerciales, han sido fundamentales para que el cosmopolitismo ancestral se internacionalice. Hay que tener presente que, en la época que surgió el metal extremo, los canales de difusión eran precarios; pero, esta realidad cambió cuando a fines de los años 90 y con el cambio de milenio, en Latinoamérica, hubo más acceso a redes virtuales. A través de la Internet, las aldeas globales permitían interacción entre diversas localidades y, de este modo, incrementó intercambios culturales: el *underground* ya no representaba un problema económico o, mucho menos, un misterio²²⁴.

A diferencia de Sepultura, que contribuyó a la consolidación del death metal y, en los años 90, ya era una banda con estatus internacional, el folk metal latinoamericano, por

²²⁴ Cabe apuntar que no se ha podido localizar libros que abarquen el folk metal andino, en su dimensión musical o corporal, pocos estudios académicos analizan casos particulares de localidades que se referencian. Esto indica que es una asignatura pendiente para los especialistas del metal, incluso, se debe advertir que de la banda Yana Raymi es muy escasa la literatura que existe, pero a pesar de esta ausencia bibliográfica se intentará hacer un análisis.

el contrario, ha tenido poca atención y reducida presencia internacional. Debido a que sus producciones se conocen regionalmente, tampoco cuentan con tirajes masivos y se mueven en espacios más alternativos, como las redes sociales. Recientemente, en 2014, aparece *Sudamérica Unida*, el primer compilado de Folk Metal, realizado por Paganvs Info. Aunque, en este disco, existen diversas maneras de nombrar a los subestilos: metal ancestral, metal étnico, pagan metal, metal fusión, lo interesante, es que ofrece una panorámica de 19 canciones, donde participan bandas como: Ikael (2009) de Bolivia; Lothlöryen (2002), Arandu Arakuua (2008), Hagbard (2010) de Brasil; Akuhena Yaravi (2006) de Venezuela; Folkheim (2003), Briselas (2004), Runepath (2007), de Chile; Tersivel (2004), Lex Talion (2010), Zrymgöll (2008) de Argentina; Indoraza (1998), Chaska (2000), Yana Raymi (2004) de Perú; Guahaihoque (1996), Horde Thor (2000), Deadkubun (2010) de Colombia; Curare (2001) y Aztra (2001) de Ecuador.

En el presente caso, se hablará de Yana Raymi –en *kechwa* significa “Fiesta Negra”– una banda de death folk metal andino, proveniente de la ciudad de Huancayo, ubicada en la sierra central peruana. La banda se conformó a finales de 2004, sus primeros demos se denominaron *Coros de leyenda* (2005), *Ayllu Sañachkan* (2006), *Ethnic Death Metal* (2007), *A las armas* (2009). Hacia el 2012, editan el que sería su primer disco *Guerreros del Sol*. Sus integrantes son Jhon Castro (guitarra), Jim Castro (Voz & bajo), Josue Ordóñez (batería), Evid Ordóñez (instrumentos de viento). Si bien, las presentaciones musicales que ha dado Yana Raymi se han concentrado en ciudades exclusivamente peruanas; el hecho de constar en el compilado *Sudamérica Unida* les ha permitido visibilizarse en la escena folk latinoamericana.

Yana Raymi se formó con la finalidad de transmitir en sus letras, así como en su música, narraciones mitológicas Wankas (referentes a su lugar natal de Huancayo) e incaicas del mundo andino. Sus composiciones musicales se caracterizan por la clásica guturalidad de la voz –y en cuanto a la fuerza de guitarras y batería– característica death metal, que se combinan con las quenás, zampoñas, toyo, rondador; instrumentos de viento que adquieren protagonismo, tanto en la introducción como a lo largo de sus canciones. Así, por ejemplo, temas como: “Resistencia Andina”, “Warivilca”, Imperio del sol”, “Donde los dioses aguardan”, “A las armas”, reunidas en el disco *Guerreros de Sol*, tratan de guerras, rituales, ceremonias, sacrificios, resistencia, costumbres, páramos.

En la Imagen 33 se destaca el logotipo de la banda, que ilustra el sincretismo ancestral y los estatutos del *underground*: Yana Raymi está en fuentes góticas, bajo el cual sobresale el dibujo de un feroz Inti (sol), que saca la lengua junto a dos amarus

(serpientes), y a sus costados emulan también dos pomas (pumas). En la Imagen 34, los integrantes de la banda, tienen rasgos indígenas, y aparecen con la clásica postura corporal del death metal, atrás de ellos se visibiliza un paisaje andino, sobresaliendo las ruinas de una casa abandonada (este tipo de construcciones han sido muy comunes en las regiones andinas, algunas hechas de adobe o barro, sus paredes con el tiempo tienden a derruirse). Mientras que, en la Imagen 35, los músicos están en una presentación musical, uno de ellos toca la quena, y también porta la zampoña.



Imagen 34. Logotipo de Yana Raymi, refleja la actitud mestiza del folk metal andino.



Imagen 35. Yana Raymi, en un paisaje de la sierra central peruana, hacia el 2007.



Imagen 36. Yana Raymi en una presentación musical.

Ahora bien, las imágenes 34, 35 y 36, a nivel icónico, instrumental y paisajístico, proyectan la perspectiva híbrida que caracteriza al cosmopolitismo del metal ancestral, resultado de la mezcla entre artefactos tradicionales (como los instrumentos folclóricos) y modernos-industriales (como las guitarras y batería). A su vez, el esquema corporal (death metal), ubicado en el paisaje andino, se conjuga con las letras: imagen que tiene adhesión a elementos de la cosmovisión andina y el indigenismo, porque remiten al entorno del indio, como habitante innato de los Andes.

De acuerdo a Joshua Tucker (2011), desde el período de la conquista, el término “indio”, en el Perú, ha arrastrado estigmas generacionales. Por ejemplo, en los 60, el Gobierno de Velasco Alvarado, intentó abolirlo y sustituirlo por el término neutral “campesino”. Mientras que, en las políticas locales –que tratan lo identitario– la indigeneidad es uno de los espacios más disputados por la retórica multicultural, es decir, cuando el estado ha intentado reconocer la diversidad de la experiencia indígena contemporánea y que, en las tres últimas décadas, ha formado parte de la agenda pública. Al punto de que se han revitalizado movimientos, y líderes indígenas que han asumido roles para participar en foros de política nacional e internacional, ganando, en muchos casos, batallas por el uso de la tierra. En este contexto, además, aparecieron empresarios que aprovecharon la producción cultural indígena y buscaron satisfacer intereses metropolitanos “for the exotic, the picturesque, the spiritual, and the authentic” (Tucker, 2011, p.387)²²⁵.

El recurso indigenista, en la música popular contemporánea del Perú, aparece hacia los 70, cuando los sonidos andinos adquieren relevancia, por tomar un referente, con la banda El Polen, que hizo fusiones de rock y folk. Sus integrantes mucho más cercanos a la estética hippie introdujeron música andina a sus propuestas, en álbumes como: *Cholo* (1972), *Fuera de la ciudad* (1973), *Signos e Instrumentos* (1999). En esta perspectiva, la banda Alborada, formada en 1984, también hacía combinaciones con guitarras eléctricas e instrumentos de viento, esta mezcla los calificó en estilos como el folk, New Age, World Music. Otra que también siguió estas propuestas, es la banda Uchpa, formada en 1993, que tocaban hard rock y blues, con la particularidad de que sus letras estaban cantadas en *kechwa*. El desarrollo musical de estas bandas, de algún modo, pondría en tensión a nociones de tradición y modernidad, porque desafiarían las categorías

²²⁵ Traducción: “para lo exótico, lo pintoresco, lo espiritual y lo auténtico”.

musicales de las localidades, y promoverían narrativas del indigenismo contemporáneo, con una perspectiva popular, contribuyendo, incluso, a fortalecer las luchas políticas indígenas (Tucker, 2011).

En lo que concierne a la escena del metal peruano, el recurso indigenista se trasladaría al folk metal andino en 1984, cuando se formó Kranium, en Lima (de la cual Yana Raymi inspiró el nombre en una de sus canciones); una banda que progresivamente pasó del death metal y experimentó con instrumentos del folk metal, especialmente, en su álbum *Testimonios* (1999). Kranium es considerada una de las bandas de metal peruanas y en la región latinoamericana, pioneras en este tipo fusiones, contribuyendo a la perspectiva del folk metal andino. Si bien *Testimonios* es uno de los álbumes por el cual se vincula a la banda la combinación de instrumentos de folklore peruano, uno de sus integrantes asevera que ya utilizaban en producciones anteriores: “Nuestro primer álbum es *Testimonios* editado por el sello Plásmatica Records de Suecia, no es el primer trabajo en donde incluimos los elementos folklóricos locales, ya en nuestro EP “Dos Sonrisas, Una Lágrima” (1996), incluimos instrumentos de viento como Quenas, Sikus y charango” (M. Espíritu, comunicación personal, 31 de octubre de 2020)²²⁶.

Aunque las fusiones instrumentales con el folk se incrementaron a fines de los 90 en el metal latinoamericano. En Argentina, no obstante, hubo un significativo interés por parte de bandas de heavy metal en impulsar, estrictamente, desde sus letras –no así en sus instrumentos– sobre lo indígena. Manuela Calvo, por su lado, investiga las conexiones del indigenismo y el metal argentino; y enfatiza que, el indigenismo, ante todo, fue una corriente literaria surgida a inicios del siglo XX en Perú, logrando extenderse a otros países andinos y también a Argentina. La necesidad histórica de impulsar una identidad nacional fue inherente a otras literaturas de la región:

Entre estas expresiones podemos mencionar el Negrismo de Centroamérica y el Caribe, la Literatura Gauchesca del Río de La Plata y el Indigenismo de varios países andinos. Esta última corriente fue estudiada principalmente por José Carlos Mariátegui (1963) y Antonio Cornejo Polar (1978) quienes coincidieron en que se originó en Perú en 1920. Para este último, el Indigenismo es un caso latinoamericano de literatura heterogénea [...] (Calvo, 2018, pp.147-148).

El desarrollo del indigenismo tuvo problemáticas raciales y políticas en el entorno argentino, dado que los indígenas representaban una minoría poblacional, en efecto, las literaturas hegemónicas lo ilustraban como salvaje y exótico. A esto se suma el hecho

²²⁶ Este breve extracto citado, fue una comunicación personal que Martín Espíritu envió por el messenger.

de que las élites intelectuales apoyaban el prototipo de la inmigración europea. Intelectuales como Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento, respaldaron estos ideales biopolíticos, que dejaban de lado al indígena, puesto que no representaba el progreso, como sí era el “hombre blanco”, quedando, así, relegado a la barbarie (Calvo, 2018).

De igual manera, “estuvo la Campaña del Desierto organizada en 1879 por Julio A. Roca, genocida, asesino, que masacró sin piedad a miles de indígenas y que respondía a un pensamiento de la época” (Rafanelli, 2014, p.61). Por ello, entre 1920 y 1930, hubo autores como: Juana Manuela Gorriti, Horacio Carrillo, Alcides Greca, Pablo Rojas Paz, César Carrizo y Fausto Burgos, que denunciaron “la desigualdad de los indígenas y los revalorizaron por medio de narrativas que tenían las mismas características del Indigenismo peruano” (Calvo, 2018, p.148).

Rafanelli (2014) y Calvo (2018), coinciden que el indigenismo, en el metal argentino, se inscribe a mediados de la década del 80, tiempo en el que surge una conciencia social sobre el etnocidio histórico y la negación política (e intelectual), que vivió el indígena argentino. Por ello, muchas bandas de heavy metal incorporaron a sus propuestas ideas del nacionalismo populista, y condenaron los abusos colonialistas del invasor²²⁷. Esta recuperación de lo aborígen se trasladó concretamente a lo lírico —antes que instrumental, como si lo es el folk metal andino— en bandas como Hermética que cantaban “La Revancha de América”, o Tren loco, “500 años ¿de qué?”, y también lo hacían bandas como: A.N.I.M.A.L., Malón, Almafuerte, etc...

A más de esto, conviene señalar que la presencia del indígena, como descendiente, guerrero de resistencia (antiimperialista) y heredero directo de la ancestralidad precolombina, ha sido una de las figuras más atrayentes para el folk metal andino. Y como se ha visto, el indigenismo ha sido un tema central del campo intelectual y político, no tanto del mismo indígena, ya que ha sido objeto de estudio, artefacto cultural, o modelo para representar relatos nacionalistas y del desplazamiento histórico en el que ha vivido.

²²⁷ Algo similar sucedería en Chile, cuando los jóvenes mapuches, desde la década de los 90, optaron por identidades híbridas mapuches, es decir, la fusión entre la música urbana y el indigenismo. La influencia del heavy metal, el punk, los condujo a llamarse mapurbes, mapunkies y mapuheavies. Así, bandas como Pirulonko, Pu Kutri Ñuke, Wechekeche Ñi Trawün, Pewmayen y Puel Kona, impulsaron una idea de comunidad, y una “revitalización del idioma y en el orden del discurso reivindicaciones étnicas *Nguxam*, es una idea de comunidad basada en la construcción de sentidos de pertenencia: para ser parte de ésta la condición es la autoafirmación de la identidad mapuche” (véase en Valentín Ríos, 2015, pp.56-69).

Lo expuesto cobra sentido si se toma en cuenta las tesis escritas, en 1928, por el socialista-indoamericano José Carlos Mariátegui, al decir que al indígena lo comenzó a intelectualizar el mestizo. La Literatura nacional, por tanto, “es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. [...] La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, ésta se detuvo en la etapa de los aedas [...]” (Mariátegui, 2010, p.180).

Esto significa que el interés externo por aculturar, estetizar, o representarlo, motivaría a algunos intelectuales, incluso, a entrar en experiencias etnográficas, es decir, a moverse de sus zonas de confort para convivir con sus prácticas y costumbres. No en vano las ilustraciones de Guamán Poma de Ayala y la narrativa histórica peruana del tiempo de la conquista, por parte del Inca Garcilaso de la Vega –primeros descendientes hispano-incaicos– son registros que sedimentaron el mestizaje intelectual. El mismo Claude Levi-Strauss tuvo que internarse en la selva brasileña y convivir con nativos para desarrollar sus aportes a la antropología contemporánea, o el novelista peruano José María Arguedas, que se internó en la vida indígena de Abancay y Cuzco, para escribir en *kechwa* su estelar novela *Los ríos profundos* (1958).

Y, entonces, cabe interpelarse si ¿acaso el folk metal de Yana Raymi es un retorno sonoro a la soledad cósmica del campo? En el álbum *Guerreros del Sol* (2012) algunos temas como “Resistencia Andina”, “A las Armas”, “Guerreros de Sol”, rinden tributo a las batallas de los guerreros ancestrales incaicos. Por ejemplo, la canción “Guerreros de Sol”, desde el comienzo hasta el minuto 2:22, la vocalización mantiene la clásica guturalidad del death metal –recordando que este subestilo procuraba que la guturalidad, como señala Rubio (2013), en el death metal funcionara como complemento del sonido, antes que como protagonista, lo cual intencionadamente hacía que no se comprenda la letra; algo que, de igual manera sucede en la canción citada de Yana Raymi–, mientras que, entre el minuto 2:23 y 2:42, un pausado y melódico ritmo, combinando la quena, la guitarra y la batería, dan paso a una voz de rasgo conversacional, es decir, no distorsionada ni alterada, como si recuperara la voz convencional del artista; un recurso que rememora, en gran medida, la oralidad indígena, donde dice: Y las madres lloraron por aquellos que no regresaron/ el sol entendió su dolor y regresó a la vida a los guerreros del sol. Algo similar, aunque al compás de un ritmo más veloz, sucede en la canción: “Donde los dioses aguardan” (ver minuto 1:21), en la que reza: “Dioses me acogen y un sol caminando he regresado (...) siempre matados por cientos de años/ me

quedaré/ aquí moriré/ en el frío de mi tierra voy corriendo hacia los que ya no están” (hasta el minuto 1: 51)²²⁸.

En las letras citadas se puede notar la añoranza por un pasado ausente, y también la conciencia geocorporal, es decir, geográfica del indígena que no quiso abandonar la tierra. Los guerreros del sol evocan a sus dioses mitológicos y los que murieron en la guerra. La propuesta de Yana Raymi se enmarca en el tejido intercultural de la cosmovisión andina, donde, por supuesto, existe un entramado de sistemas ancestrales (religiosos). Si bien, las concepciones occidentales de ‘filosofía’, históricamente, se yuxtapusieron como epistemologías dominantes frente al pensamiento mítico, y dieron como resultado una visión determinista, reduccionista y excluyente.

Como alternativa, Josef Estermann (1998), ha propuesto una filosofía intercultural, que integra saberes, conocimientos y cosmovisiones, que guardan relación con la oralidad. Las concepciones andinas, en efecto, no han sido metódicas, ni sistemáticas, tampoco se basan en silogismos, más bien se deben a sistemas simbólicos, ceremoniales y celebrativos. Por ello, en la cosmovisión andina “se trata ante todo de personas que representan por su situación socio-económica un valor más allá de lo estético. Frente a la indiferencia ética del hombre posmoderno del llamado ‘Primer Mundo’, el poblador de la periferia tiene que insistir en la ‘diferencia ética’” (Estermann, 1998, p.44).

En la mitología andina son fundamentales los sistemas simbólicos para comprender el cosmos, que tiene dimensiones como el Hanan Pacha (cielo), Kay Pacha (mundo terrenal), y el Uku Pacha (inframundo). Los principales dioses son: Wiracocha, el creador de todo. El Tayta Inti (padre) o dios sol; la Mama Quilla o Madre Luna; la Pachamama, es la Madre Tierra; Illapa, Dios del Trueno. Existen, además, fiestas que rememoran el pasado ancestral, por ejemplo, entre el 21 y 24 de junio, desde hace siglos, en varias ciudades de los Andes se celebra el Inti Raymi (fiesta del sol), el ritual solar más importante del mundo andino, donde el folklore corporal, la música, los rituales fortalecen la identidad ancestral.

En cualquier caso, el folk metal de Yana Raymi celebra perspectivas de la cosmovisión andina y recupera, en el contexto del metal extremo, otra mirada (histórica) del indígena respecto de la colonia. Como se ha visto, en las imágenes 35 y 36, los músicos muestran un paisaje geográfico y un paisaje instrumental, la geocorporalidad de los integrantes

²²⁸ Los minutos citados que constan en las respectivas canciones se pueden encontrar en los siguientes enlaces: <https://www.youtube.com/watch?v=9z3kPA0-kXk>; <https://www.youtube.com/watch?v=ftfv0uunM9M>

tiene rasgos étnicos. Ellos, están plenamente identificados con la etnicidad y su lugar natal, Huancayo, una región de la serranía central peruana donde habitan indígenas, conocida por el constante frío y los fuertes vientos, que corren por sus páramos. Pero, esta recuperación geográfica del folk por lo andino, tampoco podría entenderse sin aspectos que componen el paisaje, de hecho, el folklore latinoamericano tradicionalmente ha sacado provecho de las telúricas serranías, teñidas por las cosechas, los volcanes, los nevados, las montañas, los ríos, los lagos, las pajas, las alpacas.

El paisaje de los Andes (Imagen 37), sin duda, ha influido notablemente en la ambientación de melodías en el folk metal. Y si, a esto, se agrega el factor del viento que corre por sus páramos que metaforiza la nostalgia, así, se puede también comprender la evocación musical que elogia la vida del *runa* —en *kichwa*, indígena que trabaja en la tierra— quien ha sabido adaptarse y forjar el paisaje andino. El *runa* para sobrevivir en la exhuberante geografía andina ha formateado su vestimenta, y tal como sucede en Bolivia, Ecuador y Perú, donde es común el uso de los sombreros, los ponchos, los chales, las alpargatas, los anacos, abrigos de pieles. De ahí que muchos tejidos y vestimentas andinas resalten el cromatismo del paisaje, así como su cosmovisión.



Imagen 37. Paisaje andino en la localidad de Cuzco-Perú. (Foto: Freddy Ayala Plazarte)

Por otra parte, a modo de antecedente histórico, en el siglo XVIII, la naturaleza y los paisajes de América del Sur habían captado la atención de los exploradores europeos, que realizaron exhaustivas observaciones en la geografía andina. Para el proyecto enciclopédico de la Ilustración francesa era fundamental elaborar una visión del Nuevo Mundo, es decir, una filosofía de la naturaleza, de la cual, los filósofos del siglo XVIII

asimilarían conocimientos. Según Deborah Poole, el biólogo Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, conocido como el “jardinero del rey”, fue quien tuvo autoridad sobre las ciencias biológicas francesas, y sus ideas lograron propagar una imagen racial y de inferioridad cuando se refirió al nativismo del Nuevo Mundo. Describía al salvaje como un débil, de menor estatura, y de órganos reproductivos pequeños. Por tanto:

[...] consideró a América del Sur como un problema “espacial”. Sus ideas son algo sorprendentes, dado que las formuló en momentos en que otros parisinos atestaban las salas de ballet y los teatros para ver a los incas de Voltaire y Rameau. [...] describía al clima de América del Sur como uniformemente frío y húmedo. Ponía como evidencia los tamaños relativos de los animales del Viejo Mundo y del Nuevo Mundo. Afirmaba [...] que el puma era más pequeño que el león. [...] Buffon creía que sólo los animales de climas cálidos podían producir animales grandes. [...] América del Sur, escribe, es mojada, pegajosa, fangosa, enmohecida, húmeda y fría (Poole, 2000, pp.77-78).

No obstante, años más tarde, las idealizadas descripciones de Georges Louis Leclerc, fueron detractadas por el viajero, astrónomo y explorador alemán, Alexander Von Humboldt, que había viajado a América del Sur junto a Bonpland: “[...] desde el sur de la costa caribeña de Nueva Granada. Luego se abrieron camino hacia el sur, a lo largo de la cordillera de los Andes atravesando Popayán, Pasto, Quito, Cuenca, Loja y Cajamarca, y por las ciudades costeras de Trujillo y Lima” (Poole, 2000, p.90).

Humboldt, además, recorrió la avenida de los volcanes y describió, con acierto, la diversidad de la naturaleza, cuyo aporte científico, geográfico y etnográfico, se matizó en su mayor obra *Cosmos, Ensayo de una Descripción Física del Mundo*, publicada en 1876. La visión de Humboldt sustituyó el mundo “concéntrico” de Buffon, por una metodología visual de orden “tipológico” o “fisiognómico”, sus observaciones y publicaciones tendrían impacto en Europa y en las “nuevas repúblicas latinoamericanas” (Poole, 2000, p.91).

Es evidente que, por una parte, la mirada colonialista hacia el nativo, la geografía y la fauna del Nuevo Mundo, destituyó la posibilidad de que las cosmovisiones de los aborígenes sean reconocidas en la legitimación del logos occidental; y, por otra parte, la experiencia etnográfica de Humboldt, siendo europeo, desestabilizó la idealización del paisaje y contribuyó a que la flora y la fauna consten en los anales de las ciencias naturales.

Esta narrativa histórica, de algún modo, matiza aspectos centrales sobre cómo la mirada colonial consideraba la geografía del mundo andino. Sin embargo, esta circunstancia

desfavorable, más bien, parece reactivar un espíritu de añoranza y reactivación del paisaje, si se tiene en cuenta que Yana Raymi (a nivel instrumental y corporal) –y más allá de que sea una música híbrida– ratifica su adhesión al entorno del cual provienen, reinventando gestas incaicas y la soledad del aborígen. Así, el folk metal de esta banda reconstruye musicalmente el silenciamiento histórico del indígena, y que solo en la medida que se ha levantado a la lucha social y a la resistencia se lo ha visibilizado, es decir, desde una posición subalterna. Por ello, se debe enfatizar que “[...] en este proceso los jóvenes tienen un rol fundamental en el resurgir de aquellas voces que habían sido silenciadas, voces que ante la globalización del capitalismo globalizan la resistencia” (Valentín Ríos, 2015, p.66).

No en vano Yana Raymi, en la canción citada: “Donde los dioses aguardan”, deja de lado la guturalidad para dar paso a una voz más pura cuando cantan: “me quedaré/ aquí moriré/ en el frío de mi tierra voy corriendo/ hacia los que ya no están”. Pero, aquí, cabe preguntarse: ¿quiénes *ya no están*? ¿Los indígenas que abandonaron el campo para buscar nuevas oportunidades en la urbe? O, ¿los ancestros que rendían culto a las montañas, al Inti y la Quilla?

En el tiempo que surgió el indigenismo, el escritor José María Arguedas (1997) pensaba que la ausencia del *runa*, dejó en la soledad del campo, y perdió el sentido cósmico, y por ello, había que cantar (poéticamente) sobre el dolor del indio y la desolación. Un sentimiento que, efectivamente, se trasladaría a las melodías folklóricas, que celebran aquel dolor cósmico del paisaje. La desigualdad social y cultural que ocasionó la modernidad obligó al indígena a abandonar sus tierras. Esta diáspora, en parte, modificó sus ritualidades y celebraciones, en otras, en cambio, se quedaría en sus comunidades del campo hasta la longevidad.

Desde este punto de vista, si se retoma la pregunta de ¿quiénes *ya no están*?, posiblemente, esta voz, históricamente, ausente, se haya transferido al esquema geocorporal de Yana Raymi, a nombre de una poética ancestral. De ahí que el folk death metal de esta banda mantenga conexiones con el paisaje y la cosmovisión indígena, porque no solo producen música con quenás, toyo, rondadores, en la sierra central peruana, sino que también promueven una conciencia de su territorio.

El death metal de Yana Raymi al retomar símbolos, imágenes primordiales, o relatos del mundo ancestral; inyecta fuerza y vigor a un pasado colonial, que subyugó cosmovisiones indígenas. En este sentido, el metal no se focaliza en el lamento sonoro – aunque las letras indiquen ausencia, pérdida, o pertenencia, y el folklore

latinoamericano, por ejemplo, si reproducía la protesta, la queja social y colonial— más bien, es una descarga, si se quiere, una furia musical, que celebra enérgicamente el pasado, desde una música popular urbana. Por ello, el folk metal es un subestilo que permite estudiar la capacidad que tiene la música urbana al momento de trascender el sentimiento histórico de la pérdida o ausencia aborígen y modernizar esta nostalgia mediante la fusión instrumental: un rasgo de que la pertenencia a una localidad andina puede reconocerse a partir de los sonidos urbanos.

El folk metal andino, de algún modo, dialoga con los presupuestos de García (2001), sobre todo, cuando fundamenta que la expansión urbana intensificó la hibridación cultural. Esto, adquiere sentido si se considera que una manifestación urbana toda vez que se haya apropiado de un artefacto globalizado, en lugar de alejarse, más bien, se acerca a sus orígenes y modeliza la tradición.

Hemos pasado de sociedades dispersas en miles de comunidades campesinas con culturas tradicionales, locales y homogéneas, en algunas regiones con fuertes raíces indígenas poco comunicadas con el resto de cada nación, a una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales (García Canclini, 2001, p.260).

Aquí, por último, cabe recuperar las reflexiones de Tucker (2011), sobre el aporte que la música popular contemporánea realiza a las luchas indígenas, y el folk metal andino, de cierta manera sincroniza, puesto que regenera la imagen nativa y la memoria de sus antepasados. Y también, por otra parte, la alianza indigenista del metal al nacionalismo populista, propuesto por Calvo (2018), indudablemente, han sido factores que estimulan un significativo crecimiento de bandas en los últimos años, en la escena latinoamericana. Pese a los bajos recursos y la presencia regional, antes que internacional, han conseguido fortalecer lazos identitarios y compartir sentimientos comunes en torno a la ancestralidad, desde la práctica musical.

En cualquier caso, hay que destacar que, todos los fundamentos, conceptos, categorías, así como los contextos políticos, sociales y culturales, en los que se ha enfocado las reflexiones sobre la escena del metal latinoamericano y las filiaciones a los esquemas corporales esotéricos y ancestrales, a lo largo del capítulo II, han conducido a profundizar en aspectos sociales, políticos, culturales e históricos, que han sido determinantes en la clandestina forma que emergieron diversas bandas. Si bien, los 80 marcan el punto de partida del metal latinoamericano, la política imperante —debido a las dictaduras, en unos casos, ligadas al socialismo, y otras, que implementaban los ideales del neoliberalismo y progresismo—, así como los contextos de violencia, el

narcotráfico, el catolicismo y la represión, alentaron, en gran medida, la creación de sonidos, que reflejaron el malestar social.

A pesar de que la globalización del metal extremo jerarquizaba esquemas, modelos estéticos, y patrones sonoros, las escenas del metal latinoamericano, ciertamente, tomarían estas influencias, porque varios músicos no tenían otra alternativa para expresar su inconformismo con el sistema de vida, así, lograrían proyectar una imagen descarnada de sus realidades. Por ello, es importante observar que, cuando la globalización musical se asimila en una localidad, alcanza magnitudes paradójicas y complejas. Lejos de que la “imitación” a estilos musicales del metal global, sea una mirada que limita la posibilidad de enfocar contextos locales, sociales y culturales, debe entenderse que el metal latinoamericano es de carácter glocal.

Si bien, en los años 70, se insertan los primeros estudios de música popular en América Latina, según Juan Pablo González. Sin embargo, una de las carencias, a lo largo de las décadas, en el estudio de la música popular urbana, es que el heavy metal aún no aparece en las tipificaciones de dichos estudios, más conocido el rock latino. Lo cual permite generar y proponer campos de estudio y valoración. De ahí que deba considerarse el mérito del metal latinoamericano –a diferencia del metal europeo que contaba con otras condiciones sociales, el apoyo de disqueras independientes, revistas, o concierto– es que no renunciaron a manifestarse con el metal. Y esto, a pesar de las formas represivas, las deficiencias económicas y la misma invisibilización en la que hicieron música, permitió a bandas como Parabellum, Vulcano, Sarcófago, Pentagram, Mortem, Hades, ser consideradas de culto y de referencia.

Por otra parte, las coyunturas sociales y políticas obligarían a intelectuales como Franco (1997) a replantear el concepto de lo popular que, hacia los 80, estaba en crisis, si bien, era un concepto que ya no alcanzaba para explicar al pueblo, y fue sustituido por conceptos como la hibridación o la subalternidad. Tomando en cuenta, además que, el régimen colonialista, históricamente, acarreó una imagen peyorativa de lo popular. Por tanto, este período es fundamental, incluso, para la intelectualidad latinoamericana que repensó y replanteó desde los Estudios Culturales el tejido intercultural; diverso y heterogéneo, que caracterizaba a cada región. Martín Barbero, García, Follari, Ortiz, Richard, Lechner, son algunas de las figuras que aportarían perspectivas culturalistas. Hopenhayn, Silva, Monsivais, por ejemplo, reflexionan las prácticas y rituales de las tribus urbanas, que interconectan con el metal extremo latinoamericano.

En lo que respecta al estudio de la geocorporalidad, al rastrear el esquema esotérico en Inquisition, se ha podido determinar que el cosmopolitismo estético del metal nórdico calaría en sus políticas de representación: el paisaje, la música, el *corpse-paint*, las letras. Dado que sus corporalidades se reconocen en una localidad distante a la de sus orígenes, curiosamente, provenientes de Santiago de Cali, y conscientes de las problemáticas violentas, religiosas, o la predominancia del ritmo de la salsa. Inquisition proyectaría, a través del black metal, una imagen satanista y paganista, que ha continuado desde su residencia en Seattle.

La personalidad ocultista, astral, de estos músicos, sincronizaría con el fenómeno globalizador del encantamiento moderno que propone Granholm (2011), y que ha mantenido fidelidad con los esquemas religiosos del metal noruego. Una banda en la que se pueden resumir que las apologías demoníacas consiguieron trasladarse y digerirse en la escena del metal latinoamericano.

Finalmente, la indagación sobre el cuerpo nativo, condujo a aspectos vinculados a la ancestralidad en Sepultura y Yana Raymi; la primera banda reconocida internacionalmente, y la segunda difundiendo su música en el circuito regional del folk metal latinoamericano. En el caso de Sepultura se pudo constatar que la encarnación de la ancestralidad que experimentaron para el álbum *Roots* (1998), en la aldea Pimentel Barbosa, respondió a un contacto directo y etnográfico con las costumbres, ritos y celebraciones del pueblo Xavante, lo cual no sucedía, en cambio, con el nativismo nórdico de Bahtory que, por ejemplo, tenía que nostalgizar a sus antepasados vikingos, utilizando pieles y ubicándose en una geografía escandinava. Un sentimiento romántico de añoranza en el espacio ausente de la naturaleza que, igualmente, sucedió con Immortal, al situarse en los bosques de Bergen. Y, por ello, también hay que reflexionar una de las particularidades de la geografía latinoamericana es que, en muchos casos, todavía los indígenas viven en sus tierras. Sepultura, en efecto, es una de las bandas pioneras en aprovechar esta condición, y proyectar una imagen nativista del metal brasileño. A su vez, la geocorporalidad ancestral de Sepultura permitió problematizar y establecer diálogos con los tropos canibalismo y antropofagia, como parte de la herencia colonialista que estigmatizó al cuerpo aborigen “devorador de hombres”, y que se convirtieron en categorías para reactivar la “brasileñidad”, y como se vio, el Movimiento Antropofágico fue uno de los impulsores en los años 30.

El sincretismo e hibridación musical de Sepultura, da cuenta del interés de los músicos urbanos por fusionar elementos tradicionales y modernos, como una de las

características que destaca el metal extremo en la contemporaneidad. No obstante, esta hibridación musical no se detendría, porque como se ha visto, con Yana Raymi se prolongó hacia el desarrollo del folk metal, a fines de los 90. En esta banda se ha podido encontrar con interesantes aportes para comprender el nexo con el indigenismo y la nostalgia por el campo de sus ancestros y mitologías. Puesto que, en el contexto turístico y empresarial, el indígena, ha sido un objeto de exotización y de expropiación, y, en el contexto político, también de lucha y resistencia histórica, lo cual es un pilar fundamental para comprender la cosmovisión y la identidad andina, especialmente, de países de América del Sur.

La interacción del cuerpo y los instrumentos logran un punto de conexión espiritual y poética ancestral con su entorno. La actitud musical, por tanto, ya no solo es construir narrativas extranjeras, más bien, es reivindicar sus propias tradiciones y paisajes. De algún modo, las geografías han estado presentes en subestilos musicales del black metal, death metal, y el folk metal, recurso simbólico para transmitir ideales del localismo y de lo autóctono. Podría decirse, un método etnográfico indispensable que permite observar la importancia del cuerpo en el espacio: cuerpo y paisaje, cuerpo y nativismo, sobre todo, cuando sus productores producen música desde su misma localidad.

CAPÍTULO IV

TRAYECTOS DEL METAL DE QUITO: ESOTERISMO, CORPORALIDAD Y GEOGRAFÍAS

4.1. El enfoque del metal ecuatoriano.

El metal ecuatoriano en su trayecto ha estado inmerso en factores de índole social y cultural, debido a controversias, bloqueos estatales, prejuicios, hasta persecuciones y represiones. La desazón institucional y social, sin embargo, no ha sido motivo para que sus productores se detengan, así lo demuestran la estética de las bandas, los públicos, los relatos, los testimonios, los archivos fotográficos, los conciertos, y la constante oferta de bandas, que regularmente están surgiendo.

A lo largo de las décadas se han identificado con términos como resistencia, irreverencia, rebeldía, teniendo al cuerpo como soporte de protesta y reivindicación. En parte, estos factores obligan a considerar la importancia geopolítica y socio-cultural de estudiar la música popular urbana, como una tendencia que ha permitido visibilizar una participación histórica de generaciones que han adaptado el rock y el metal a sus vidas, si se tiene en cuenta, además, que es una de las escenas musicales menos conocidas o visibilizadas en el metal latinoamericano.

El carácter espacial del presente capítulo se trasladará a la ciudad de Quito, en la que se examinará la transición del rock ecuatoriano a la escena del metal extremo quiteño, un recorrido que implica revisar geografías, actores, sectores, y momentos controversiales, la adhesión de bandas a estéticas del metal y global. O también las estrategias, relaciones y mecanismos, que los músicos –en su intento por sostener una práctica musical urbana, asociada a jóvenes– han implementado, frente a las disyuntivas del sistema, especialmente entre las décadas de 1980 y 1990.

Durante este recorrido, además se tomarán en cuenta los contextos para resaltar, por un lado, acontecimientos de carácter político y social y, por otro, las conexiones con la estética del metal global. Por ello, es fundamental plantear preguntas generales en torno a: ¿qué problemáticas ha enfrentado el rock y el metal al momento de visibilizarse? ¿Cómo se entiende al metal en la música popular ecuatoriana? ¿Qué factores extramusicales han provocado la estigmatización o satanización social, religiosa, política del cuerpo metalero? ¿Qué lugar ocupa el metal extremo en la memoria cultural de las prácticas relativas a música popular ecuatoriana? ¿Por qué se ha (in) visibilizado el cuerpo metalero, a diferencia de otras músicas locales?

El enfoque de estas interpelaciones, se basará en las miradas estatales y sociales que se han resistido a entender que la conformación de la escena musical ha experimentado mediante el cuerpo cambios, transformaciones, apropiaciones en la geografía urbana de la ciudad de Quito. La corporalidad metalera será reflexionada como un agente que

expresa diferencia y resistencia y que sirve para reconstruir identidades paganas, étnicas y folklóricas.

La reflexión teórica o académica sobre este tema, en lo que concierne a Ecuador, todavía es escasa y, por lo tanto, es necesario proponer abordajes y perspectivas para mirar el desarrollo del rock y los subestilos del metal. Se irá trabajando en conceptos generales, que se han referido en los capítulos sobre música popular, música folk, música tradicional, música moderna (Shuker, 2009; Frith, 2014; González, 2001, 2015; Ardito Aldana, 2012). Cultura popular (Franco, 1997; Lull, 2009). Globalización, territorialización, desterritorialización (McLuhan & Powers, 1995, Lull, 2009). Artefactos culturales (Mansfield, 2015). Modernidad, presentación social y visibilidad (Martí, 2013). Cuerpo, corporalidad (Merleau Ponty, 1945; Le Breton, 2002, Csordas, 2015); agente social (M.L. Lyon y Jack Barbalet, citado en Esteban, 2013). Migración musical (Monsivais, 2005).

Escena musical y cosmopolitismo estético (Kahn-Harris, 2000; Will Straw, citado en Calvo, 2017). Sistema cultural religioso (Geertz, 2003). Lógicas mundanas, Paganismo moderno, *emerging religiosity* (Kahn-Harris, 2007; Granholm, 2011). *Satanic Socialization* y Satanismo (Dyrelund, 2008 Muchembled, 2016). Hibridación (García, 1990). Sincretismo y tejido intercultural (Hopenhayn, 1998); mestizaje e indigenismo (Mariátegui, 2010; Tucker, 2011; Calvo, 2018), entre otros.

Por una parte, hay que considerar el carácter heterogéneo para un estudio de la música ecuatoriana, debido a la demografía regional, social, cultural, étnica, en la que coexiste una considerable circulación de músicas populares, masivas, modernas, tradicionales, patrimoniales, no obstante, identificarlas en su totalidad abarcaría una historicidad que no corresponde al trayecto de la investigación. Sin embargo, es necesario matizar ideas y apuntes sobre analistas y estudiosos que manejan algunas de estas nociones en el enfoque de ritmos populares reconociendo, principalmente, música nacional, música mestiza, música tradicional, música indígena, identidad musical (Mullo, 2009; Muñoz Vasco, 2009; Wong, 2011, 2013; Godoy, 2012; Naranjo, 2012; Cazar, 2017; Llerena, 2019).

En líneas generales, los estudios de música demuestran una mayor inclinación por las problemáticas identitarias de la música nacional, debido a que la música ha representado el sentimiento mestizo y criollo de las esferas de poder dominantes y también de sectores populares. La música nacional ocupa un lugar significativo en la construcción identitaria del concepto nación en el Ecuador, aunque no siempre se adapta a las

preferencias generacionales más modernas, pero, forma parte del mosaico familiar, hereditario y celebrativo.

Por otra parte, el campo disciplinar del rock y el metal ecuatoriano es reducido y disperso, y no ha podido visibilizarse en el sector de la música popular urbana. Circunstancia que en nuestro recorrido y fundamentación representa un desafío, posiblemente esto se deba a que en el imaginario cultural se ha vinculado a una tendencia exclusivamente de jóvenes, sumado a que se trata de una música extranjera. Por estas razones, se han localizado tesis, artículos que orientarán y aportarán datos de carácter social, político y cultural (Unda, 1996; González Guzmán, 2004; Rosales, 2007; Ayala Román, 2008; Ochoa, 2009; Guerrón, 2004, 2012; Madrid, 2013; Cerón, 2013; Pintado, 2016; Yumisaca, 2016).

Este marco referencial permitirá combinar los conceptos y el trabajo etnográfico de los entrevistados, enlazando las dinámicas de la escena local en los años 90 y los casos de estudio seleccionados, donde se hará referencia a la informalidad en la que muchos músicos adquirirían la música, los conciertos musicales, las zonas geográficas de interacción, la satanización cultural de la música, la demonización mediática del cuerpo metalero, por ejemplo, recopilando el testimonio de Mayarí Granda Luna, poeta, vocalista y tecladista de Decapitados (doom/death metal), quien aportará sobre su nexos con el ocultismo y la censura corporal, que vivió en un colegio capitalino, durante la secundaria.

Estos abordajes, no solo permitirán reconocer antecedentes sobre el ocultismo en la dimensión social y la adhesión al esoterismo global de los años 90, sino también constituyen la base fundamental para trasladar el análisis a tres casos de estudio en el apartado sobre “Geografía y corporalidad en Quito. Casos de estudio”: “Ocultismo y yaraví tradicional en Grimorium Verum, black metal”; “Mujer amazónica en Daniela Scalla de Vomitorium” y “Geografía andina y folk metal en Curare”.

La elección de los tres casos de estudio, por una parte, radica en que no se han realizado trabajos académicos ni tampoco se ha discutido sobre sus representaciones corporales, o menos ha tenido un intento de relacionar sus producciones con el cosmopolitismo estético del metal global. Podría decirse que tales debates reflejan la apatía cultural hacia la música urbana, y por ello surge un interés investigativo por encontrar vínculos con esquemas religiosos, esotérico, folklóricos, revisados en casos de estudio del Capítulo II y III. La perspectiva es evaluar el proceso cultural, social, e histórico, que el metal ha experimentado en diferentes contextos y cuando sus artefactos se han

trasladado de una geografía a otra. Esta circunstancia afianza la posibilidad de comprender el grado de asimilación, las adhesiones, las transformaciones, o los cambios, que sufre la música global en las bandas del contexto ecuatoriano.

Por último, estudiar el sonido y el cuerpo en una escena marcada por la retórica multicultural y la adversidad institucional, tomada por varones, es oportuno elegir en el análisis a bandas como Grimorium Verum, Vomitorium y Curare, puesto que no solo pertenecen a diferentes subestilos metaleros, sino que también han surgido en distintos momentos. Estas bandas permitirán construir argumentos sobre zonas geográficas de la serranía y la Amazonía, donde se mezclan, sincretizan e hibridan, leyendas populares, sabidurías, ritmos, políticas locales, corporalidades. La reflexión musical de estas bandas conduce a plantear si el metal es el territorio propicio para reivindicar imaginarios sobre el territorio, la tradición, la religión, el paisaje, la identidad, la urbanidad, la modernidad, lo masivo, lo popular.

4.1.1. Contrastes generacionales: apuntes sobre la música nacional y el metal ecuatoriano.

El desplazamiento que el concepto de lo popular ha sufrido en la modernidad es un fenómeno hemisférico, anteriormente se ha podido dar cuenta sobre los intentos de sustitución del término en nociones como: transculturación (Ortiz, 1940), hibridez (García, 1990), heterogeneidad (Cornejo Polar, 2002), subalterno (Alabarces & Añón, 2008). La noción de hibridación se plantea como uno de los enfoques culturalistas que ayudan a explicar el comportamiento popular de identidades locales frente a la música tradicional y a la música global. Diversos autores enfatizan que la hibridación es un fenómeno en donde se dan encuentros, desplazamientos, circulan signos, estrategias de negociación y se producen nuevas formas de representación e interpretación de lo local (Rejane, 2005; Singer, 2017).

La música popular urbana en América Latina ha estado marcada por relatos que ha posicionado el Estado, como nación, raza, capital, donde se han producido luchas por el poder interpretativo. En las últimas décadas, el significativo consumo de música popular en la región y, particularmente en Ecuador, ha disuelto las fronteras tradicionales, lo cual ha puesto en disputas por el uso del espacio, ante la falta de conciliación entre el campo hegemónico y las identidades subalternas (González, 2011, p.937).

La globalización cultural estimuló masivamente migraciones musicales, donde diversos géneros musicales se convirtieron en modelos a seguir, y, por consiguiente,

comprometieron la redefinición de músicas populares en las localidades. Aunque el aspecto híbrido es adherente a gran parte de las músicas que se han producido en las urbes, cuando se aborda la música popular ecuatoriana, es más común relacionarla a relatos como lo nacional-autóctono-tradicional-patrimonial. Tal cercanía musical, arraigada a ciertas tradiciones mestizas y clases populares, se ha mantenido alejada de sonoridades surgidas en la segunda mitad del siglo XX, como es el caso de las músicas urbanas. El *pop*, hip-hop, el rock, o el metal, por el hecho de ser cantadas en inglés, o porque sean privilegiadas en los jóvenes –en sus inicios, no se inclinaban a temáticas autóctonas– difícilmente entrarían a categorizarse como parte de la construcción identitaria de las músicas populares ecuatorianas.

En esta perspectiva, al enfocar la música popular ecuatoriana conviene preguntarse: ¿qué géneros musicales han sido reconocidos como música “nacional”? ¿Qué estrategias ha dispuesto el metal para insertarse en el panorama musical ecuatoriano? En los próximos acápites –se debe recalcar, que no se va a historizar o periodizar, en todas sus dimensiones, el tema de la música nacional o la noción de “rock nacional”– se irá resaltando aspectos que marcan el rumbo de las identidades musicales.

4.1.2. ¿Música nacional o música ecuatoriana?

En la mentalidad ecuatoriana sobre la música, comúnmente puede resultar más familiar relacionar la música popular con la música nacional. En un entorno biodiverso, social, cultural y étnico, es problemático intentar delimitar los usos sociales que se hacen del término popular. En términos generales, la “música nacional” explora los valores colectivos en torno al sentimiento, el patriotismo, la identidad –histórica y aborígen–. Dicha filiación se apoya en perspectivas afines a un lugar, geografía, origen, historicidad, etnicidad, dialectos y, ante todo, a lo que las élites políticas del Estado, jurídicamente, capitalizan como parte del patrimonio artístico, que se debe reconocer como parte de la identidad cultural.

El concepto de lo nacional en la música ecuatoriana deviene de los procesos de independencia que experimentaron los estados latinoamericanos, a fines del siglo XIX, como uno de los acontecimientos relevantes del triunfo del republicanismo y la adhesión al pensamiento ilustrado (como parte del pensamiento bolivariano). En Ecuador, el primer grito de la independencia, 10 de agosto de 1809, donde participaron criollos y mestizos, fue el hito que marcó el nacimiento de la República del Ecuador en

sustitución de la Real Audiencia de Quito (hasta entonces regida por el régimen colonial de España)²²⁹.

El historiador Carlos Paladines (1990) ubica que, entre el siglo XVIII y XIX, se impulsó la idea de un pensamiento ecuatoriano, porque hubo una considerable élite intelectual, en la que circulaban ideas filosóficas, políticas, científicas, literarias, ya sea de Juan Bautista Aguirre, Eugenio Espejo, Juan Montalvo, José Mejía Lequerica, Juan León Mera (autor del Himno Nacional), entre otros. Estos intelectuales estaban comprometidos a fortalecer el nacionalismo y exaltar el patriotismo.

De algún modo, y gracias a sus misiones diplomáticas o enseñanza universitaria, la corriente ilustrada ecuatoriana fragmentó la dependencia colonial y dio paso a un pensamiento más cosmopolita, cimentando bases de libertad de pensamiento, acceso a la educación, derechos humanos, participación democrática en las decisiones políticas de la república: “esta corriente no sólo fue concomitante al desenvolvimiento de las luchas y gestas libertarias sino también “instrumento” capital para impulsar las ideas de las cuales dependió en considerable medida el destino del Ecuador en sus primeros años de existencia” (Paladines, 1990, p.25).

El pensamiento ecuatoriano fue una vía de acceso al pensamiento moderno, a la modernización institucional, cultural, política y jurídica, poniendo en discusión la dependencia colonial (como el caso de los latifundios o las mitas) y abriendo al ejercicio de los derechos individuales y colectivos. El espíritu cívico del pensamiento ilustrado trascendió, no solo porque se consolidaron élites intelectuales y el proyecto nacional mestizo, a futuro comenzó abrirse las fisuras del mismo, sobre todo, cuando la estratificación social despertó la consciencia de clase.

Por su parte, el historiador Enrique Ayala Mora (2008) observa que el pensamiento y la conciencia política de clase en el Ecuador del siglo XX, comenzó con el establecimiento del *Estado Laico*, encabezado por el general y presidente Eloy Alfaro. A nuestro entender, este mandatario impulsó la Revolución Liberal (1895-1912), y entre sus logros fue impulsar la educación pública que permitió la participación de mujeres como

²²⁹ Así, por ejemplo, Juan Bautista Aguirre (1725-1786) enseñaba en la primera universidad de Quito (originalmente la Universidad Central del Ecuador, que surgió de la unión de las primeras Universidades, San Gregorio Magno fundada en 1620 por los Jesuitas y la Santo Tomás de Aquino, fundada en 1688 por los Dominicos). Pese a que por entonces la Universidad estaba bajo la tutela de un sistema teológico y eclesial, Bautista Aguirre impartía filosofía, matemática, y criticaba el catolicismo, lo cual influyó su destierro a Italia en 1767. Otros, como Eugenio Espejo (1747-1795) influyó en los ideales de independencia, pero, sobre todo, es considerado el primer médico de la Nación.

María Angélica Idrobo en el magisterio, hasta entonces ocupada por varones²³⁰. La consciencia de clase fue un intento de repensar a las clases proletarias y de recuperar el aspecto popular.

Aunque, como se irá revisando, las coyunturas de la política global influyeron en las transformaciones de la política interna y, por tanto, la readaptación de modelos socialistas, progresistas, desarrollistas o neoliberales, el Estado ecuatoriano tardíamente, y recién a comienzos del siglo XXI, reconocería la diversidad cultural y étnica, que históricamente lo ha caracterizado. Es así que, de acuerdo al Artículo 1, vigente en la Constitución: “El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico [...]” (Constitución de la República del Ecuador, 2008, p.8).

Reconoce, además, el carácter pluriétnico de sus pueblos provenientes de raíces ancestrales, entre los cuales sobresalen mestizos, indígenas, montubios y afroecuatorianos. Esta base jurídica, que caracteriza la diversidad regional y poblacional, se presenta como un repertorio para comprender el valor que tiene la música nacional para los pueblos²³¹. Es posible que el tardío reconocimiento de la diversidad cultural ecuatoriana sea una de las causas que hacen compleja la tarea de evaluar los procesos identitarios y de comprender: ¿por qué la mentalidad cultural ha asimilado la música nacional como legítima música, donde difícilmente otros ritmos entran a formar parte del panorama musical ecuatoriano?

Desde este punto de vista, según como apunta Godoy Aguirre (2012), la música ecuatoriana no se trata de la *música* sino de las *músicas del Ecuador*, dado el carácter pluriétnico que acuña la Constitución Republicana. La cartografía musical ecuatoriana es abundante, pero con músicas tradicionales que han sido excluidas de instituciones de formación escolar, *mass media*, por ejemplo, la música de los emigrantes (ritmos como la chicha, tecnocumbia) que ha sabido expresar el sentimiento popular, en contraposición al estatus de la cultura culta.

La Historia de la Música del Ecuador está “impregnada de visiones: eurocéntricas, románticas, nacionalistas, folklóricas, etc. [...] Una de las principales preocupaciones de

²³⁰ El Estado Laico, a comienzos de este siglo, fue un novedoso modelo político para entender la compleja estructura social, un intento de revelación a las políticas burguesas, en el cual, las clases populares participen en la vida pública del país.

²³¹ Una de las figuras claves para la institucionalización de la cultura ecuatoriana en el siglo XX, sin duda alguna, fue el escritor y diplomático Benjamín Carrión (1897-1979). Benjamín Carrión fue el principal mentalizador de la cultura nacional, a raíz de la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944). Sus ideales eran reivindicar la moral histórica del país, acogiendo a creadores, escritores y artistas cultos, que sean el nexo entre las necesidades del pueblo y demuestren su compromiso con la patria.

varios estudiosos de nuestras músicas ha sido la búsqueda de lo “puro”, “auténtico”, o el “origen” de la música. La mayoría busca en la música un origen prehispánico, y otros, los hispanistas, el origen ibérico [...]” (Godoy, 2012, p.9).

De acuerdo a la musicóloga Ketty Wong (2013), en el imaginario cultural los ecuatorianos comúnmente, utilizan el sinónimo de “música nacional” en lugar de “música ecuatoriana”. Debido a que, por el contrario, en otras regiones latinoamericanas se enuncia plenamente el país, tal como sucede con la música brasileña, colombiana, chilena, etc. El enunciado de música nacional forma parte de la ideología mestiza, cuando ha clasificado y diferenciado unos ritmos sobre otros. En América Latina y en Ecuador, tanto por sus tradiciones étnicas como sus sistemas coloniales, es inevitable referirse a la música popular sin involucrar lo biológico:

Scholars and other observers of Latin American music and culture routinely refer to the biological and cultural mixing that originally produced and shaped them, employing the concept of mestizaje to analyze cultural and musical developments, particularly in areas with predominantly mestizo populations (...) (Pacini, 2011, p.932)²³².

El mestizaje ha pasado de un asunto biológico a un asunto socio-cultural, ha servido para justificar la existencia de la música nacional. A decir de Cazar (2017), la enunciación nacionalista de la música se ha inscrito en una ideología institucional que tiene vínculos con el nacionalismo romántico europeo (que, como se revisó en el Capítulo II, el movimiento romántico retomó el folklore local, las viejas religiones, las tradiciones, motivando un sentimiento territorial): “El afán de diseñar una identidad nacional o “la experiencia de un nosotros”, tropieza, en efecto, cuando se enfrenta a todas esas formas y no se avizora la posibilidad de reunir las en un solo marco que abarque a la nación en ciernes. Entonces se debe elegir lo que es parte del discurso oficial y desplazar lo que no lo es” (Cazar, 2017, p.29).

En la música ecuatoriana uno de los precedentes que conectan con la ideología nacionalista comandada por la institucionalidad y que posicionó un ritmo mestizo infravalorando a músicas aborígenes –como el yaraví o el danzante, etc (utilizados para conmemorar y celebrar fiestas en los pueblos)²³³– sucedió con el pasillo ecuatoriano.

²³² Traducción: “Eruditos y otros observadores de la música y cultura latinoamericana de forma rutinaria al referirse a la mezcla biológica y cultural que originalmente ha producido y moldeado, han empleado el concepto de mestizaje para analizar desarrollos culturales y musicales, particularmente en áreas con poblaciones predominantemente mestizas”.

²³³ Una de estas consecuencias se ha reflejado en los bajos índices de alfabetización en diversas comunidades que no han contado con adecuada infraestructura educativa y han tenido menor acceso a la educación bilingüe que, en los últimos años, gracias a la Confederación de Nacionalidades y Pueblos

Para muchos estudiosos, el pasillo proviene del vals austriaco y se insertó en el siglo XVIII, en la región de los Andes, poco antes de la proclamación de la independencia (1822). Período en el que, además, se expandían las campañas militares y libertarias, emprendidas por el “libertador” Simón Bolívar, en los pueblos de América Latina.

El proyecto republicano de las élites mestizas, instauró modelos políticos e ilustrados en favor de las relaciones de poder. Los ideales del Estado nacional, efectivamente, tenían una herencia europea: “El pensamiento romántico surgido en el siglo XIX es uno de los factores ideológicos, junto a otros como el liberalismo, el racionalismo, el iluminismo, etc., que promueven respuestas culturales afines a una estética más moderna que la colonial” (Mullo, 2009, p.17).

El fortalecimiento de la institucionalidad republicanista no solo fue a nivel intelectual sino a nivel musical, las élites mestizas no tardaron en posicionar al pasillo como un ritmo que representaría el sentimiento nacional y que alcanzaría notable reconocimiento en el siglo XX. Por ello: el pasillo “es parte del alma de los ecuatorianos. Y forma parte de nuestro patrimonio sonoro. Como sabemos, sus orígenes están en la academia europea, pero pronto se adaptó y se arraigó en el modo de ser, y de cantar, de nuestro pueblo. El pasillo revela también ese carácter diverso de la hibridación que caracteriza a muchas de nuestras expresiones culturales” (Espinosa, 2012, p.7).

Esta tendencia institucionalista es un ejemplo de que la música se dividió de acuerdo a las clases sociales, sobre todo a comienzos del siglo XX, entre 1920 y 1950, puesto que hubo una cuantiosa participación de artistas mestizos que practicaron el pasillo. No obstante, muchos de ellos también practicaban ritmos tradicionales étnicos que fueron readaptados a sus intereses musicales, como es el pasacalle, albazo, yaraví, danzante y sanjuanito y serán revisados más adelante²³⁴.

La popularidad del pasillo estimuló a que se clasifique la música nacional, es decir, la que pertenecía a las élites y la de las clases populares (Wong, 2011). Para el primer caso, en 1993, el entonces presidente de la República, José María Velasco Ibarra, decretó el 1 de octubre como día memorable del “Ruiñeñor de América”, en alusión al

Indígenas, Conaie, se ha venido gestando a través de proyectos de comunicación comunitaria). Y esto, pese a que el Ministerio Coordinador de Patrimonio y la UNICEF (2007), indicaban que, con el ánimo de apoyar y fortalecer el Estado Plurinacional, durante las últimas décadas, se han realizado asignaciones presupuestarias para fomentar la Educación Intercultural Bilingüe de indígenas y afrodescendientes.

²³⁴ En tales consideraciones se debe tener en cuenta que algunos de estos géneros mantienen raíces indígenas, así, por ejemplo, en fiestas populares tradicionales de entornos rurales, especialmente, de la serranía ecuatoriana, otros tipos de músicas indígenas que, mediante danzas, celebran rituales de la Pachamama, la fertilidad de la tierra, las cosechas, son: el yaraví, el danzante, el yumbo y el sanjuanito, el Fox incaico. Algunas de las cuales se revisarán en el acápite final de casos de estudio.

guayaquileño Julio Jaramillo (nació, precisamente, 1 de octubre de 1935, y falleció en 1978). El “Rruiseñor de América”, es el cantautor que logró popularizar el pasillo en todo el continente, y fue conocido también por cantar boleros²³⁵.

Mientras que, para el segundo caso, por citar el caso de ritmos como la chicha o la tecnocumbia pasaron a representar a clases populares de clase media baja y formar parte de sus costumbres y celebraciones religiosas y familiares. Podría decirse que la tecnocumbia es un ritmo de resistencia frente a otras tendencias que identifica a estratos poblacionales de pobreza: “Esta realidad evidencia las diferencias de clase y su lucha por la sobrevivencia, en un espacio marcado por profundas asimetrías sociales. La música tradicional marginal vive junto a la pobreza y a la lucha de los subalternos” (Naranjo, 2012, p.10).

El resurgimiento de la música nacional de las clases populares, como es el caso de la tecnocumbia, coincidió con el problema geopolítico de la migración, sobre todo hacia los años 90, cuando el país entró en una aguda crisis económica que desembocó en la dolarización. El golpe moral, social y económico, provocaron uno de los mayores éxodos del Ecuador experimentado el Ecuador, teniendo como destinos Europa y Estados Unidos.

Esto quiere decir, que las fuentes de trabajo no se buscaban yendo del campo a la ciudad (como sucedía en los años 80) sino hacia el extranjero. En sus orígenes, la tecnocumbia era un ritmo popular peruano –que también cantaba al sentimiento del campesino en la urbe– y logró recuperar el sentimiento comunitario de las clases populares. La migración extirpó el modo de vida comunitario, por ello: “La música “tecno” llega a merecer entonces una identidad específica, “tecnocumbia ecuatoriana”, al mantener en ella dos elementos importantes de la cultura y la cotidianidad popular y comunitaria ecuatoriana: los ritmos musicales tradicionales y folklóricos de Ecuador como componentes básicos o ‘necesarios’ para la mezcla tecno-musical [...]” (Llerena, 2019, p.13)²³⁶.

²³⁵ La contribución de Julio Jaramillo “JJ”, a la música ecuatoriana es indiscutible, dotado de una inconfundible voz y sentimientos. Al punto de que sus canciones continúan siendo himnos del sentimiento íntimo y nacionalista de los ecuatorianos, entre las cuales mencionamos a: “Nuestro Juramento”, “El Aguacate”, “Cuando Lloro mi Guitarra”, “El Alma en los Labios” (adaptación del poema, escrito por el poeta Medardo Ángel Silva, uno de los grandes representantes de la poesía modernista y de la llamada “generación decapitada”, hacia los años 30).

²³⁶ La tecnocumbia (conocida también como tecnochicha, utiliza también ritmos populares como los sanjuanitos, albazos, yaravies, modernizando con teclados electrónicos y utiliza coreografías) reagrupó a diversos sectores populares que tenían familiares en el extranjero: sus letras hablaban de desarraigo, retorno, constumbres, y se convirtió en un género musical preponderante para las clases populares. Este ritmo, de algún modo, ha significado una ruptura a la canonización de la música, promocionada por

En este contexto, conviene señalar que la clasificación social de la música ecuatoriana es un reflejo de la estratificación que han experimentado los grupos sociales, son matrices legisladas desde la política local y los gobiernos de turno. De hecho, han envuelto a los grupos étnicos en situaciones de territorialidad, desposesión, o reduciéndolos a la exotización. El mestizaje cultural y la historia colonial, son dos matrices que han complejizado las definiciones conceptuales de música nacional, puesto que la ideología dominante del mestizaje, mezcla entre blanco e indígena, no ha priorizado la etnicidad indígena y afroecuatoriana (es decir, los no mezclados) y, por lo tanto, ha puesto en tensión cuestiones de clase, étnicas, genéricas, raciales, socioeconómicas.

Otro aspecto a remarcar en el enfoque de la música ecuatoriana, es la geografía que ha influido en la configuración sonora de los ritmos que representan la diversidad. Cuatro regiones comprende el Ecuador: Sierra, Costa, Amazonía (conocida como Oriente), Insular (Galápagos). La serranía andina caracterizada por una geografía montañosa y de clima frío; la litoral (Costa) –al igual que la Insular– con un clima tropical, la Amazonía de clima cálido y tropical (Mapa 1).



Mapa 1. Regiones geográficas del Ecuador: Costa, Sierra, Amazonía (Oriente) e Insular.

(Elaborado por Bryan Charro).

las élites, ya que muchos artistas de tecnocumbia no dependieron de lo institucional, recurrieron a sus propios métodos de difusión, disqueras independientes. Aunque sin duda la tecnocumbia ha sido vista con recelo y ha generado reacciones racistas y clasistas, nuevamente ha puesto en evidencia las limitaciones culturales de ideología de la música nacional, porque las clases populares podían socializar y representar una identidad local basándose en la migración y experimentaban lo comunitario mediante el sonido y las letras.

La disposición demográfica de cada región, así como el variado clima, han tenido repercusión en celebraciones, ritualidades, cultos, de grupos étnicos que han encontrado en el folklore y ritmos musicales autóctonos maneras de expresar la corporalidad y de distinguirse con sus vestimentas. La diversidad geográfica ecuatoriana podría constituirse, por una parte, en una virtud al momento de comprender la variedad cultural e identitaria, pero, por otro lado, podría ser utilizada como un arma geopolítica, si se tiene en cuenta que, el estereotipo y el regionalismo, son relatos que han fragmentado la unificación identitaria.

La diversidad geográfica llevada a un plano lingüístico ha generado problemas de tipificación y enunciación. En el intento de clasificar a los grupos sociales de acuerdo a las regiones Costa, Sierra, Amazonía, son comunes nociones como “indígena”, “campesino”, “aborigen”, “nativo”, “runa”, “mestizo”, “cholo” que, en lugar de contribuir al campo etnicista, han marcado fronteras.

Según Rosaleen Howard, a partir de la época colonial en la región andina se instalaron terminologías para clasificar nociones raciales y genéricas entre colonizadores y colonizados, por ejemplo, el discurso exógeno que es vigente en el marco social, tipificó algunos como “indio”, “indígena”, “mestizo”, “criollo”, “blanco” [Sin embargo] La auto definición que el individuo se confiere a sí mismo no corresponde necesariamente a la posición social que le puede atribuir otra persona que lo mire desde afuera” (Howard, 2007, p.172).

En la práctica, ninguna terminología se ha podido fijar, debido a que sus usos son dinámicos, por ejemplo, el término “indígena” o “indio” reconoce a etnias y campesinos de la sierra y la Amazonía, sin diferenciación geográfica. No obstante, el investigador José Sánchez Parga, se dedicó a estudiar el fenómeno heterogéneo y multicultural de los grupos étnicos en Ecuador, fijándose en las distintas regiones; y enfatiza que existen problemáticas de generalización, personalización, y de identificación con las terminologías, dado el entrecruzamiento biológico, posterior de la colonia.

Así, por ejemplo, amazónicos que provienen de padres mestizos se han reconocido dentro de su etnia (Shuar, Waorani, Cofán, etc.) y no con el genérico “indígena”: “Yo me identifico como Shuar, porque sé lo que es ser Shuar, pero cuando digo que soy indígena no sé lo que es ser indígena. Los otros nos dicen indígenas, nosotros nos decimos Shuar” (A.F., alcalde Shuar, citado en Parga, 2009, p.109).

En tal perspectiva, es notorio que la etnicidad se ha construido en una ambivalente mirada, entre lo que es propio o apropiado y, según como observa este investigador, la

enunciación antropológica de “indígena”, más bien, genera que los amazónicos se afirmen con el nombre de sus etnias. Aunque el uso dominante de indígena generalmente se asocie a los que pertenecen a la serranía, es interesante pensar en el entorno ecuatoriano, que reconoce lo pluridiverso, sea altamente complejo en el reconocimiento geográfico de sus habitantes.

Por varias de estas razones, en muchos casos, se ha hecho compleja la tarea de clasificar géneros musicales mestizos que se han fusionado con tradicionales, pero, sin duda, forman parte del mosaico de la música popular ecuatoriana: “Para los indígenas, la música siempre ha sido concebida como un lenguaje divino, místico, un regalo de los dioses. Y la tierra, su más grande divinidad porque constituye el gran seno fecundo, el hogar de todo lo existente en el mundo, fue la inspiración para la creación de hermosos cantos, danzas, canciones, en su honor y para toda la naturaleza” (Muñoz Vasco, 2009, p.78).

El panorama podría extenderse a otros géneros musicales, sin embargo, para referenciar los apuntes de este trabajo, es importante aproximarse a la compleja trama de la música ecuatoriana, que circula en el imaginario cultural. Al fin y al cabo, en la configuración de la identidad musical de los ecuatorianos, por un lado, se puede notar la persuasión de la institucionalidad mestiza de ritmos como el pasillo. Y, por otro lado, se evidencia que ritmos como la tecnocumbia son una ruptura ante la oficialización musical del Estado, puesto que las circunstancias sociales y económicas han generado reacción en las clases populares, asumiendo sus propias identidades musicales.

La música “ecuatoriana” o “nacional”, constituyen modelos generacionales, culturales y sociales, para problematizar la identidad nacional, y para saber hasta qué punto la música forma parte, no solo de un gusto, sino también como acompañante de las dificultades sociales²³⁷. Considerando que ha sufrido enunciaciones de carácter institucional y de pertenencia exclusiva a una “tradición”, sin cabida para revisar ¿qué ha sucedido con los artefactos musicales que circulan globalmente e influyen en las localidades? Una interrogante que, sin duda, conduce a repensar la transformación de las identidades contemporáneas, como es el caso de la música popular urbana, que pese a no gozar de ese privilegio, forma parte del repertorio de la música ecuatoriana.

²³⁷ Por otra parte, es importante destacar que, entre el 19 y 20 de julio de 2004, se realizó en Quito el Encuentro Latinoamericano de Música y Tradición Oral, donde participaron Etnomusicólogos de los países del Convenio Andrés Bello. Este simposio puso especial atención a las nuevas identidades musicales que se manifiestan en las urbes, dado que la música popular ha entrado en diversas dinámicas: globales, alternas, intercambios, reivindicativas.

Esto conduce a proponer que los productores y consumidores de música popular, ya no se definen exclusivamente por el lugar de pertenencia, sino que sus experiencias se entrelazan más allá de sus fronteras. Las tendencias musicales contemporáneas se interconectan con artefactos culturales extranjeros y logran, en su conjunto, fusionar aspectos locales, regionales, tradicionales. En las nuevas identidades musicales, sin duda, participan nociones tradicionales, modernas, populares, académicas, multidisciplinares e interculturales.

El musicólogo Juan Mullo subraya que lo “popular” se configura en las readaptaciones y contaminaciones que han moldeado el término y, a la vez, pone en cuestión que existan músicas “puras”. Considera, además, que lo “tradicional”, lejos de que sea asociado a lo precolombino, o mucho menos a una matriz colonial, abarca dos ejes: “a) lo tradicional como rasgo de culturas provenientes de sistemas no capitalistas de producción, sean o no indígenas, y b) lo heredado de una memoria trabajada y compartida históricamente” (Mullo, 2009, p.14).

Estas aportaciones son claves en el debate de la investigación musical ecuatoriana, como bien señalan, autores como Mullo (2009), Godoy Aguirre (2012), Wong (2013), Cazar (2017), la etnomusicología en la región andina ecuatorial, especialmente, mediados del siglo XX, se ha ocupado del estudio de músicas que devinieron del proceso colonial y en la tipificación de músicas precolombinas. Para ellos, el hecho de generalizar la idea de la música nacional ecuatoriana desde una cultura mestiza ha traído conflictos a las identidades musicales de cada región.

Por lo cual, se hace necesario comprender las dinámicas urbanas que la música popular ha experimentado contemporáneamente, recurriendo a la tecnología, a la electrónica, a los efectos y descentralizando la idea “purista” de que la música tradicional no se combina con otras sonoridades. La hibridez sonora de un ritmo es una condición moderna y global, donde la música ecuatoriana se configura en un amplio tejido social, cultural, étnico, urbano, que no solo agrupa clases populares, sino que abre la posibilidad de reconocer expresiones modernas.

Las perspectivas expuestas, por tanto, se inclinan a la comprensión de las nuevas expresiones del metal ecuatoriano, puesto que desestabiliza el “purismo” local y tradicional que, difícilmente, digiere sonoridades modernas. Las nuevas identidades musicales abren la posibilidad de poner en cuestión la historicidad del concepto colonial

y “etnocrático” de la música nacional, anclado, a una élite cultural²³⁸. Un panorama en el que se trata de repensar la música popular ecuatoriana en los procesos pluridimensionales de aculturación, hibridación, desterritorialización, reterritorialización, heterogeneidad, afín de valorar las relaciones interculturales entre los distintos actores sociales que producen música.

Desde el inicio de este acápite, se ha intentado detallar algunos aspectos que conciernen a la interrogante: ¿música nacional o música ecuatoriana? Aunque, como se ha visto, los conflictos sociales e históricos del término, han conducido a disertar nociones que involucran directamente la identidad. Para el caso nuestro, es fundamental realizar este rastreo, ya que permite situar: ¿cómo se han posicionado ciertos patrones culturales?; o también, ¿cómo pueden ser determinantes cuando se trata de comprender al rock y metal dentro de la música popular ecuatoriana?

4.2. Inserción del rock y metal en Ecuador entre 1960 y 1990: la apropiación de modelos extremos y la esfera de la contestación local y política.

La presencia del rock y el metal son de vital importancia para un estudio de las nuevas identidades en la música popular urbana. Desde sus orígenes, el rock y el metal han experimentado una serie de dificultades sociales y, difícilmente, entendidas como géneros de la música popular ecuatoriana. En el mejor de los casos, se han catalogado como “música urbana”, “moderna”; o peyorativamente epítetos como “incomprensible”, “satánica”, “ruidosa”, “extranjera”. Esas nociones han desconocido el espíritu crítico de jóvenes, especialmente, de sectores populares; y que, a partir de la música, han establecido formas de relacionarse con el entorno.

Históricamente, el rock y el metal ecuatoriano, han sido objetos de difamación política y social, porque han representado una amenaza para el sistema, para la música tradicional, y lo que significa ser “joven”. Tales cuestionamientos se han producido, curiosamente, en un país heterogéneo y pluricultural, según como reconoce la Constitución de 2008. Los sonidos urbanos se han enfrentado a la desventaja histórica, patrimonial y a sistemas musicales fuertemente marcados por valores nacionalistas, en gran medida, alentados por las élites mestizas.

²³⁸ Recién, entre el 10 y 11 de octubre de 2018, se realizó el *Primer Seminario de Estudios de Rock en el Ecuador*, en las instalaciones de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Este seminario permitió que se conozca un balance sobre los estudios de rock y metal. Intervinieron en el evento académicos, periodistas y gestores culturales.

Desde los años 60, se ha debatido sobre el surgimiento del rock en el Ecuador, especialmente, en ciudades importantes como Quito y Guayaquil. Al igual que otras geografías latinoamericanas, los procesos de modernización urbana marcaban los rumbos de estas ciudades: la primera, capital y región de la serranía, mientras que, la segunda, portuaria y tropical. Dos ciudades referenciales no solo en cuanto a la infraestructura –o poblacionalmente las más numerosas– sino también por la historicidad. Estos centros institucionales, políticos y económicos del país, con el tiempo, se convirtieron en los lugares prioritarios de la migración campesina e indígena, dinamizando el comercio, pero también incrementando altos niveles de desempleo y pobreza.

Hacia los años 60 y 70, la modernización de las urbes y la conflictiva necesidad de buscar oportunidades de trabajo, coincidía con la inserción de los medios de comunicación, como radio, tv, prensa, que ya tenían influencia en el comportamiento cultural. A través de sus canales llegaban las tendencias novedosas de música o cinematográficas de otras latitudes. Estos factores, propios de la globalización, suponían un cambio en el estilo de vida y adaptación a la política interna, que estaba en vías de transnacionalizar la economía²³⁹.

Durante estas décadas, los regímenes dominantes provocaban una conciencia popular que sincronizaba con la Revolución Cubana y movimientos de sectores obreros, en ciudades como Quito y Guayaquil²⁴⁰. La universidad ecuatoriana tampoco estaba ajena a tales coyunturas, así, el pensamiento marxista o la figura sartriana del “intelectual comprometido” prevalecía y se convertían en modelos de reivindicación universitaria: “Las luchas de carácter político, y especialmente las protagonizadas por el movimiento estudiantil en la misma década, que terminarían por imprimir un nuevo sello democrático al sistema educativo ecuatoriano sobre todo en los niveles medio y superior” (Cueva, 1993, p.33).

²³⁹ En este sentido, además, se debe acotar que la modernización de instituciones, urbes y capitales financieros, sucedieron en un contexto dictatorial, puesto que fue “llevado a cabo por los regímenes militares desde los 60 –cuando ya la modernidad entraba en franca crisis en el primer mundo–, respondió a intereses hegemónicos en la región (plan “Alianza para el Progreso”) que buscaban la apertura y liberalización de los mercados para sus empresas transnacionales” (Rosales, 2007, p.41).

²⁴⁰ Según el historiador Ángel Emilio Hidalgo (2015), la Universidad ecuatoriana vivía un momento de agitación social en los años 60, ya sea porque la UNE (Unión Nacional de Educadores) se politizaba y porque se suprimía el examen de ingreso. Estaban motivados por las guerrillas latinoamericanas, tanto así que conformaron organizaciones sindicales como la UGT (Unión General de Trabajadores), o la CEOSL (Central Ecuatoriana de Organizaciones Sindicales Libres).

El pensador socialista, Agustín Cueva, al mismo tiempo, agregaba que, en la década de los años 70, comenzó el *boom* petrolero, hito que abrió paso al desarrollismo agrario e industrial del sector rural en el Ecuador²⁴¹. Los intentos estatales de aprovechar los beneficios del petróleo, *a posteriori*, pusieron en riesgo al ecosistema de la Amazonía, una región de poca importancia cultural para el Estado. El “Oriente” se convirtió en un “mito”, los intereses empresariales confirmaban su anonimato y colocó al país en una renta, en otras palabras, puso en “peligro la integridad de los ecosistemas y el ejercicio de los derechos de sus habitantes” (López; Espíndola; Calles *et al.*, 2013, pp.3-4).

El *boom* petrolero dio paso a la minería y la explotación petrolera, donde participaron varias décadas corporaciones como Petrobras (brasileña), o las estadounidenses Shell y Texaco. A la empresa Chevrón (antes llamada Texaco), por ejemplo, en el año 2011, la Corte Judicial de Sucumbíos dictó sentencia por los daños causados en la Amazonía ecuatoriana (regularmente operó entre 1964 y 1990)²⁴². No obstante, en el caso de la empresa Chevrón, por tratarse de una de las corporaciones petroleras más influyentes planetariamente, se valió de sus influencias políticas para negar su responsabilidad en la contaminación ambiental²⁴³.

En el aspecto geocultural, en el Ecuador, sucede que los pueblos amazónicos son, quizás, los menos conocidos o diferenciados de acuerdo a sus costumbres, dialectos y modos de vida²⁴⁴. Históricamente, para los indígenas, los territorios han sido un espacio

²⁴¹ La fructífera economía petrolera no habría sido posible sin la intervención de las dictaduras militares, según como observa Hernán Ramos (2013). El 16 de febrero de 1972, las Fuerzas Armadas dieron un golpe de Estado, que derrocó al entonces autoproclamado dictador José María Velasco Ibarra. A este le sucedería Guillermo Rodríguez Lara (militar y dictador). En consecuencia, la caída del velasquismo supuso dejar de lado el empobrecimiento cultural y rural, y Rodríguez Lara sería la figura que inauguró la era petrolera del país.

²⁴² La sentencia ordenaba “que Chevrón pague más de US \$18 mil millones a los pobladores de la Amazonía que buscan justicia desde 1993, cuando inicialmente presentaron una demanda contra la empresa en Nueva York” (Serrano, 2013, p.11).

²⁴³ En el marco de estas tensiones y coyunturas, se organizaron indígenas, ambientalistas, nacionales e internacionales, que comenzaron campañas de presión mediática en contra de los abusos cometidos por estas empresas petroleras, desde los años 70, y no tardaron en captar la atención de organismos internacionales, como la Unión de Naciones Sudamericanas (Unasur), que expresaron su solidaridad con las campañas que las transnacionales impulsaban para descalificar a los grupos ambientalistas. Mientras esto sucedía, en un artículo de diario *El Universo*, publicado el 31 de agosto de 2013, titulaba “Presidente de Ecuador anuncia campaña La mano negra de Chevron”, donde el entonces presidente, Rafael Correa, impulsaba una campaña para condenar la negligencia de Chevrón, y negaba los vínculos de la empresa ecuatoriana Petroecuador (este caso ha permanecido por más de dos décadas sin esclarecerse, la empresa Chevrón finalmente salió del país). El impacto internacional del “Caso Chevrón”, hizo posible que se visibilicen campañas de ecologistas, colectivos, activismos, e indígenas amazónicos, solidarizándose con los daños ambientales del ecosistema, que hicieron un llamado a cuidar el espacio geográfico.

²⁴⁴ En una publicación del Ministerio Coordinador de Patrimonio y la UNICEF, titulada *Nacionalidades y Pueblos Indígenas y políticas interculturales en el Ecuador*, 2007, se cataloga a nueve nacionalidades que ocupan la vasta geografía amazónica: “Ai Cofán, Secoya, Siona (Sucumbíos), Wuaorani (Orellana, Pastaza, Napo), Shiwir, Záparo (Pastaza), Achuar (Pastaza, Morona), Shuar (Morona, Zamora, Pastaza,

geopolítico, fuertemente disputado con el Estado, sobre todo, desde los años 50, gobiernos de turno permitían el ingreso de misiones evangelizadoras, y, hacia los años 70, incrementó la explotación petrolera, con las empresas transnacionalistas, motivando a que se organicen y se politicen sus territorios.

La resistencia geográfica, espiritual, social, cosmogónica, ritualística, ha sido otra forma de territorialización cultural, puesto que han servido para sostener sus tradiciones orales, saberes medicinales, su organización social; y también su etnicidad, matizada en la identidad lingüística, el arte corporal y en sus indumentarias²⁴⁵.

En un país que comenzaba a modernizar sus sistemas de vida, y que apenas sentía los efectos de la Revolución, eran los movimientos universitarios y obreros, los que se comprometían con la cultura y lucha social, entusiastas y militantes que heredaban el espíritu contracultural por cambiar paradigmas de pensamiento. Uno de los significativos impulsos culturales por transformar y criticar el autoritarismo político y dictatorial, y por despertar una consciencia política por los amazónicos, en Ecuador, y que es pertinente mencionar, surgió en la ciudad de Quito, a inicios de 1962, con el movimiento cultural de los *Tzántzicos* (término aborigen de la cultura amazónica Shuar que significa “reductores de cabezas”)²⁴⁶.

Este grupo de intelectuales y escritores estaban motivados por la Revolución Cubana y comprometidos –como lo hacían por generaciones sus aborígenes Shuar– con ‘reducir cabezas’ a partir de las luchas sociales. La actitud contracultural la reflejaban cuando hacían recitales de poesía junto a los cadáveres del anfiteatro, en la Facultad de Medicina de la Universidad Central del Ecuador, y que escandalizaban: “Los Tzántzicos, no solo quieren ser rebeldes sino creadores que van acordando su palabra al momento histórico, a riesgo de enfrentarse a lo voluble de la condición temporal” (Sáenz, 2018, p.15).

Napo, Orellana, Sucumbíos), Kichwa Amazonia (Sucumbíos, Orellana, Napo, Pastaza)” (Ministerio Coordinado de Patrimonio/UNICEF, 2007, p.10). A esto, se debe agregar que existen etnias “no contactadas” como los Tagaeri, los Huiñatare, los Tarmenane que, radicalmente, han rechazado cualquier acercamiento con lo civilizado.

²⁴⁵ En esta perspectiva, en la década de los años 70, si bien hubo un intento de acelerar la economía empresarial, a la larga, empobreció al país, hasta desembocar en los años 90 con la dolarización; y mucho más, sumió en el provincianismo cultural: el Estado invertía en lo empresarial e ignoraba inversiones en cultura.

²⁴⁶ Integrado por connotados intelectuales, escritores y críticos de la realidad cultural ecuatoriana, como Agustín Cueva, Fernando Tinajero, Bolívar Echeverría, Alejandro Moreano, Iván Carvajal; narradores como Abdón Ubidia, Francisco Proaño, o los poetas Humberto Vinuesa, Ulises Estrella, Euler Granda, Rafael Larrea, Simón Corral, Alfonso Murriagui, Raúl Arias. A raíz de sus manifiestos expresaban discordancia con la tradición literaria burguesa y canónica, rebeldía e ironía por la política imperante de ideologías colonialistas.

Como se puede notar, las décadas del 60 y 70, marcan las pautas del pensamiento revolucionario que inevitablemente era referencial para movimientos sociales y culturales, en el que además los medios masivos divulgaban artefactos culturales y marcas extranjeras. No en vano, en estas décadas, Ariel Dorfman y Armand Mattelart, escribieron *Para leer al Pato Donald/ Comunicación de masas y colonialismo* (1971), donde analizaban el impacto del imperialismo en el mercado latinoamericano.

Por ello, no es de extrañar que el oficialismo haya mirado con cierta extrañeza a manifestaciones artísticas como la música rock, que se desprendía de formas revolucionarias: “Desde su llegada al país a mediados de los 60s, esta expresión cultural que propagaba valores revolucionarios para la juventud, ha sido catalogada de varias maneras: primero como un movimiento peligrosamente sedicioso, posteriormente como una moda alienante y más recientemente como aberrante música satánica” (D. González Guzmán, citado en Rosales, 2007, p.42).

La descontextualización del rock, como moda, de algún modo, desproporcionaba el valor contracultural y del hipismo, la mirada oficialista y la prensa calificaban a la música urbana como una amenaza. Lo contracultural representaba el desorden y no era visto como un movimiento que representaba los intereses populistas de una juventud desencantada con formatos de vida tradicionales. Un ejemplo de ello, es que, por estos años, en la ciudad austral de Cuenca se realizó el “festival “Pumapungo Rock”, denominado así por su ubicación en el entorno de las ruinas arqueológicas con ese nombre, aunque la prensa escandalizada por el ambiente hippie de la juventud rockera de entonces lo motearía como “Fuma-pungo Rock”” (González Guzmán, 2012, p.48).

A más de lo expuesto, de acuerdo a Rosales (2007), durante los años 70, en el entorno predominaba el rock americano en inglés y español, que sonaba en algunas radios locales y tuvo influencia en bandas locales que hacían versiones y *covers*. Era un fenómeno musical conocido como ‘Nueva Ola’ o *ye-yé* en América Latina²⁴⁷. A finales de los años 60, la cultura occidental presenciaba la participación política y activista del movimiento *hippie* en mayo del 68, un contexto en el que las ideologías comunistas se contraponían a los modelos de consumo capitalizados en los sistemas de producción.

²⁴⁷ Una de las primeras bandas con tintes psicodélicos fueron Los Hippies (1967) de Guayaquil, cuyas presentaciones musicales eran censuradas y hasta amenazadas de prisión, como hizo Asaad Bucaram, alcalde de aquel entonces. Esta banda hacía covers de The Beatles, Led Zepellin, The Rolling Stones, y destacaba en canciones como “Protesta contra el mundo”. Otras bandas que sobresalieron en esta década fueron Los Corvets (1963), Los Barracudas (1965), que hacían *covers* de canciones como "Black is black" y "Because".

Los medios masivos, responsables de difundir estilos de vida poco comprometidos con realidades marginales de sectores sociales, estaban en el ojo de la crítica y la protesta.

No lejos de estas patologías culturales, en agosto de 1969, se llevaría a cabo el Woodstock, festival que marcó el rumbo y la historia de la música popular. Woodstock demostró que la afición por el rock y el folk se masificaba y transformaba las conciencias oprimidas en corporalidades hedonistas y emancipadas del disciplinamiento social e institucional. No se trataba solo de una afición sino de tomar una postura política frente al sistema y la forma que el imperialismo manejaba los conflictos bélicos y la política global.

La resonancia histórica y multiculturalista del Woodstock se convirtió en uno de los modelos referenciales para la configuración del rock ecuatoriano en la década del 70²⁴⁸. Si bien, en la ciudad de Guayaquil se proyectó el documental de dicho festival, las resonancias de este acontecimiento musical se trasladarían a la práctica en la capital. Es así que, el 11 de marzo de 1972, durante tres días se realizaría el primer festival de rock en Quito, concretamente en la Concha Acústica del barrio la Villa Flora, ubicado en el sur de la ciudad²⁴⁹ y congregó a unos 5.000 asistentes, incluyendo públicos de países latinoamericanos. Es sabido que en este concierto se habían integrado iconografías del Woodstock, como la imagen de Jimmy Hendrix, algo que, sin duda, despertaba el interés en el naciente rock capitalino.

[...] Xavier Benavides, Ramiro Acosta, Marco Moreno, René Vinueza, entre otros, fueron parte de estos soñadores signados por el sonido del rock duro de Hendrix, Los Rolling Stones [...] tras ver el Woodstock pensaron en hacer un encuentro que terminó llamándose «Primer Festival de Música Moderna» y, si bien aún no se utilizaba el término rock en toda su dimensión para referirse en toda su dimensión a esta expresión musical sí se alternaba con categorías como música «yeyé», o música «a go-gó» (Rodríguez, 2014, p.21).

Lo fundamental de la realización de dicho festival es que visibilizó acontecimientos mundiales y contraculturales de la música popular urbana, como el Woodstock, y que no pasaran desapercibidos en la región ecuatoriana. La Concha Acústica a partir de la

²⁴⁸ A estas referencias se debe agregar que en la década del 70 la presencia del rock argentino en la región latinoamericana sincronizaba con las ideas contraculturales; una de las que seguían esta línea es Sui Generis, banda de folk rock psicodélico, lideradas por el icónico músico Charly García, sus letras matizaban la perspectiva existencial y hedonista de la juventud.

²⁴⁹ Asimismo, uno de los mentores de la realización del festival de la Concha Acústica fue Ramiro 'El Negro' Acosta (incorporado a la Enciclopedia Ecuatoriana de la Música, en el año 2012 y conocido por participar en las primeras bandas de rock de la ciudad de Quito, como Tarkus o La Tribu), que se preocuparía por generar espacios para que la identidad musical afiance a la juventud. En el concierto de 1972 además intervinieron bandas como La Tribu, Errantes, Mendigos, Banquete, Flush.

toma de un espacio público puso en perspectiva de convivencia a las expresiones musicales, sobre todo, fue uno de los motores en la construcción de un movimiento rockero, que paulatinamente afianzaría su anonimato urbano.

Aunque en los años 70, si bien, el movimiento rockero no gozaba de la cobertura o el interés mediático, estaba alentado por quienes se agrupaban para tomar posturas políticas y, no obstante, se comenzaba a propagar la idea de rock nacional (que curiosamente sincronizaba con la noción de música nacional, en sustitución de música ecuatoriana). Un enunciado que sirvió para regenerar identidades urbanas y encontraría apogeo en agrupaciones que mayoritariamente estaban conformadas por jóvenes amigos de colegio²⁵⁰.

A finales de esta década, el Ecuador, por una parte, vivía dos dictaduras (la del velasquismo y la de general Rodríguez Lara) y, por otra, también fue el momento en el que se dinamizaba la economía y la industria, gracias a la producción petrolera. Las dictaduras marcarían los rumbos de la conciencia social obrera, no solo por la desigualdad social que acarrearía el modelo industrialista, sino también porque los trabajadores se agremiaban²⁵¹.

En la década de los años 80, se debe resaltar que hubo un tensionado escenario político: contexto clave para ubicar el desarrollo del rock ecuatoriano. Uno de los cuales refiere la llegada a la presidencia por parte del social-cristiano León Febres Cordero que impuso modelos neoliberales y beneficios para sectores criollos y de capital extranjero (Ycaza, citado en Cedillo, 2011, p.12).

²⁵⁰ De esta generación, se pueden citar a bandas de Guayaquil como Freedom, Company, Abraxas, Grupo Bodega, o Los Apóstoles (1971) que tenía al connotado guitarrista Héctor Napolitano, influyente músico de la época por sus fusiones rock, blues, jazz, pasillo. Por su parte, los conciertos anuales en la ciudad de Quito, realizados en la Concha Acústica permitieron que se fortaleciera el rock capitalino, sobresaliendo bandas como Luna Llena, Tarkus, La Tribu (1970), Mozzarella (1979); esa última destacó por inyectar un rock acústico y psicodélico, con temas cantados en inglés y castellano como “Tantas Cosas”, “Cruisin” y “Blues/Rock”.

²⁵¹ La acumulación de fuerzas obreras hacia los años 1976-77 dio como resultado el surgimiento de ideologías y grupos de izquierda, como el órgano denominado *En Marcha*. Varios grupos afines a ideologías comunistas y marxistas, hacían periódicos, reuniones o manifiestos para difundir y agrupar desde sus respectivos ideales, como, por ejemplo: “[El] órgano de prensa denominado *En Marcha*, de uno de los partidos políticos de izquierda, de orientación marxista-leninista, el PCMLE; el mismo que se diferenció del conjunto de organizaciones de izquierda de la época al marcar distancia de las invitaciones al diálogo político [...]” (Cedillo, 2011, p.11). En la editorial del mencionado órgano de prensa, se hacían alusiones a la masacre de más de 100 trabajadores azucareros del ingenio AZTRA (ubicado en la Troncal, provincia del Cañar), que exigían sus mejoras salariales. Este hecho ocurrió el 18 de octubre de 1977, durante el triunvirato del régimen militar, uno de los acontecimientos más escalofriantes en la historia de la lucha obrera ecuatoriana.

Una de las agraviantes de su gestión fueron las violaciones a los derechos humanos en el régimen derechista de Febres Cordero²⁵², que se combinaron con discursos machistas y conservadores (por ejemplo, utilizaba coloquialismos como “tengo los pantalones bien puestos”). Este tipo de provocaciones tendrían un impacto significativo en represiones cometidas hacia algunos rockeros ecuatorianos, y que lejos de ignorar los conflictos estatales y de focalizarse exclusivamente en la difusión del rock, tomaron una activa participación política entre 1970 y 1980.

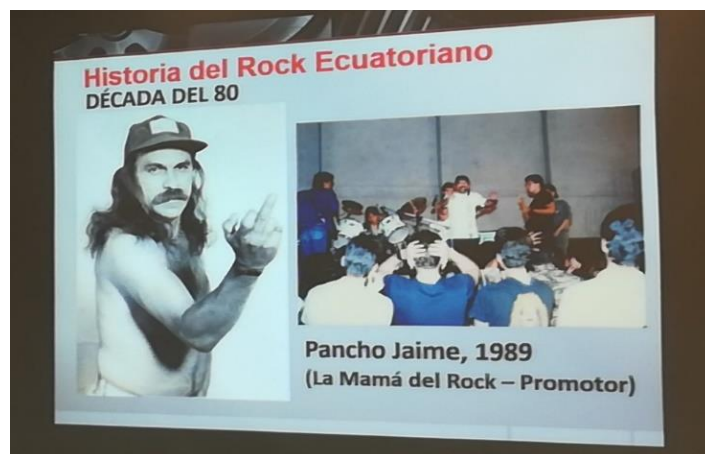


Imagen 38. Pancho Jaime y la batalla ideológica a la política. (Foto: Freddy Ayala Plazarte)

Uno de los polémicos y destacados personajes de esta época, sin duda, fue el promotor y periodista Pancho Jaime (1946-1989), apodado la ‘Mamá del Rock’ (Imagen 38)²⁵³. Al lado izquierdo de la imagen, su presentación corporal dialogaba con la época del hipismo, provocadoramente utilizaba gestualidades sexistas; mientras que, la imagen del lado derecho, uno de los conciertos rockeros que promovía. La actividad de Pancho Jaime comenzó hacia los años 70, cuando regresó a establecerse en Guayaquil, luego de experimentar una diáspora migratoria en Estados Unidos.

El antropólogo Xavier Andrade considera a la ‘Mamá del Rock’ como un personaje *hippie* de clase social marginal, que vivió el desarraigo extranjero. Su obra bordeó, entre lo popular y la masculinidad. En un entorno donde el rock era un género musical extraño, este personaje fue un artífice para que la cultura urbana se haya expandido en

²⁵² El modelo económico que instauró Febres Cordero fue criticado por operar con desigualdad y motivó a huelgas nacionales, sin embargo, la insurgencia social provocó crímenes de Estado como torturas o desapariciones.

²⁵³ La imagen fue tomada de la ponencia: “La Historia del Rock Ecuatoriano entre las décadas del 60, 70 y 80”, dictada Edwin Mena, director de la Revista Atahualpa Rock, en el marco del 1er Seminario de Rock Ecuador, octubre de 2018, celebrado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, sede Quito).

los jóvenes locales: “Jaime se convirtió en un catalizador importante en la expansión de otros elementos foráneos tales como drogas ilegales, principalmente marihuana, moda de vestido, y [...] nociones sobre masculinidad derivadas del movimiento pop y las pandillas juveniles, cuyo terreno común era un énfasis en abierta promiscuidad heterosexual” (Andrade, 1997, p.74).

Pancho Jaime provocaba a través de sus dibujos satíricos, utilizaba un discurso homosocial, sexista, que ponía en cuestión la homosexualidad de sus enemigos políticos²⁵⁴. En los comics que había consignas como “¡Chucha! Creo que voy a dejar mis chancletas” por la campaña del político Abdalá Bucaram “Zapato para mi pueblo”. Otro comic que se hace mención es cuando Jaime exclama ¡¡Mariquita Pérez Mariquita Pérez!! Junto a lo cual aparece Febres Cordero caminando con los pantalones caídos y en bragas, sobre él emerge la frase ¡¡Qué más firmo Qué más firmo!!²⁵⁵.

En 1986, publicó el libro *Otra Obra de León*, en el que cuenta la represión que sufrió en la cárcel, así como su posición crítica frente al gobierno y la política. Luego de la publicación del libro comenzó una persecución política en su contra, al punto de que fue acusado de formar parte de Alfaro Vive Carajo, uno de los movimientos sociales de aquel entonces. En 1989, Pancho Jaime sería abordado y disparado por sicarios, asesinato en el que presuntamente tuvo vínculos Febres Cordero, poniendo fin a su rebeldía ideológica y, por tanto, a una de las figuras de la música popular urbana que más contribuyó a la resistencia y al desarrollo del rock ecuatoriano.

En este contexto, además se debe añadir que hubo músicos de rock que en sus propuestas se aproximaron a las problemáticas que sacudían la región latinoamericana, ya sea por la crítica al poder, al colonialismo, la lucha obrera y el apoyo de los derechos humanos. La necesidad de elevar su grito de protesta a través de la música tuvo apogeo en tendencias como la canción popular (de la que se ha referido en el Capítulo III). Un

²⁵⁴ El activismo irreverente de Pancho Jaime tuvo diversos matices en su localidad. Durante los años 80, producía y dirigía el programa radial de música rock “El Punto Veneno del Dial 1080”. Entre los años 1982-85, publicó la revista *Rock-On* que abarcaba temas sobre el rock ecuatoriano e internacional, además, promovía conciertos y había fundado el Rock On Bar en el barrio Urdesa, donde las quejas de pobladores llegaron a medios de comunicación. Aun así, no se detuvo y pese a que *Rock-On* era una revista de rock la rebeldía se fue convirtiendo en un *locus* de cuestionamiento político. Paralelamente, hizo un periódico denominado *Censura*, en el cual se recrudecieron sus críticas al régimen, sobre todo de León Febres Cordero. El vínculo de Pancho Jaime con sectores populares de Guayaquil y “la circulación de sus revistas que denunciaban casos de corrupción abiertamente, mediante la utilización del cómic obsceno como medio de Comunicación Alternativa, fueron parte fundamental de la tarea por la cual hoy se lo recuerda, y por la cual también murió, a manera de mártir” (Montúfar, 2014, p.46).

²⁵⁵ La satírica e irreverente conducta de Pancho Jaime tendría graves consecuencias, sobre todo, cuando Febres Cordero ordenó su encarcelación en 1985; ahí le habían cortado el pelo y los bigotes, y le habían obligado a que se comiera uno de sus periódicos.

ejemplo de ello es el prolífico cantautor y trovador quiteño Jaime Guevara, representante del activismo político y anarquista, que llevó a la práctica social los mencionados principios y lo combinó con el rock: “inició su trayectoria *rockera* a inicios de la década del 70. Hasta la actualidad, su trayectoria se distingue en la historia del rock en Quito por su compromiso en distintos procesos de lucha social, impulsados en el marco de la defensa de la justicia [...]” (Salazar, 2014, p.8). O como él mismo testimonia: “He realizado a lo largo de más de una cuarentena de años un trabajo de creación y difusión popular de mis canciones en la onda “folk-rock”, blues, rock and roll y canción de autor” (J. Guevara, comunicación personal, 3 de noviembre de 2018)²⁵⁶.

Desde que comenzó a difundir su música, Jaime Guevara autodenominó a su postura como “hipismo criollo”, en tributo a la rebeldía heredada del rock de los años 60, encarnando el sentir de grupos disidentes y sectores populares que necesitaban afirmarse políticamente en el país. En la década de los años 80, la canción popular de Guevara tuvo un impacto significativo porque, solidariamente, participó en movilizaciones y luchas callejeras. Esto, por el rechazo al autoritarismo y a las violaciones a derechos humanos cometidos en el régimen de Febres Cordero. Consecuentemente, hubo una urgente aglutinación de organizaciones como la “Coordinadora de Artistas Populares, Comités de familiares de los presos políticos, Comités de diversos barrios, Frente Continental de Mujeres, estudiantes [...]” (Cedillo, 2014, p.14).

Cabe destacar, en este contexto, el surgimiento del “movimiento indígena”, fundado en 1986, y encabezado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (Conaie), se agruparían bajo la consigna de defender sus territorios, etnicidad, dialectos, saberes ancestrales, y los abusos terratenientes cometidos, históricamente, a sus pueblos²⁵⁷.

²⁵⁶ Este breve extracto citado, fue una comunicación personal que Jaime Guevara envió por el messenger, por diversas razones laborales, no fue posible pactar una entrevista personal.

²⁵⁷ La conformación de este organismo afirmaría la negación institucional en el que vivía el indígena, debido a la desigualdad del sistema político. Se hizo necesario, desde aquel entonces, mostrar al sujeto político del indígena y que su voz sea escuchada en la política local. De ahí que las luchas sociales no solo correspondían a los obreros afincados en la ciudad sino también a la etnicidad, ambos actores coincidían en ligarse a las necesidades del pueblo y manifestar sus desacuerdos a los regímenes de turno. Además, es preciso señalar que, si bien, la Conaie es una de las primeras organizaciones indígenas –y que, en 1980, inicialmente se denominaba Conacnie (Consejo Nacional de Coordinación de las Nacionalidades Indígenas del Ecuador)– que llevó a poner un frente político que combata institucionalmente las prioridades de los indígenas y los problemas económicos del país. Periódicamente, desde los años 80, surgieron otras organizaciones indígenas, entre las cuales destacan la Pachakutik; Confenaie (Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana), Fenocin (Federación Nacional de Organizaciones Campesino, Indígenas y Negras); Confeunassc (Confederación

En su primer levantamiento de los años 90, demostraron que el reconocimiento de sus derechos territoriales, dialectos, y preocupaciones sobre el manejo político del país, debían ser prioridades del Estado (influyendo notablemente en el reconocimiento del Estado Plurinacional, 2008). Alentados por la falta de atención a sus demandas, se plantearon estrategias de desplazamiento, desde sus comunidades, hacia la capital, lo cual influyó en el derrocamiento de algunos mandatarios, como Jamil Mahuad, Lucio Gutiérrez.

En este contexto, la actividad trovadora de Guevara se nutriría de movimientos sociales contrapuestos a regímenes políticos (en mandatarios como Sixto Durán Ballén, Abdalá Bucaram, Jamil Mahuad, Lucio Gutiérrez, Rafael Correa, hasta la actualidad). Una de las célebres canciones que encarnó la relación juventud con militarización: “Canción del Remiso”, que ironizaba a los jóvenes que no cumplían con el servicio militar obligatorio y eran sancionados: “Yo soy remiso y estoy muy orgulloso de serlo/ Al uniforme y al fusil, no quiero ni siquiera verlos/ Prefiero comprar el certificado de patriota”.

También se debe destacar, por ejemplo, que ha cantado sobre las víctimas que desaparecieron en las dictaduras de la década del 70, como Milton Reyes, estudiante universitario que fue torturado y muerto. Al igual que su constante muestra de solidaridad frente a la desaparición de los “Hermanos Restrepo”, ocurrida en 1988, y considerada uno de los crímenes de Estado más espeluznantes, y que sucedió, precisamente, en el marco del mandato de Febres Cordero. Por ello, Jaime Guevara, en las rememoraciones anuales, ha acudido con su guitarra a las afueras del palacio gubernamental junto a familiares de los desaparecidos, para realizar cantos y consignas, exigiendo que el caso no quede en la impunidad. Así lo demuestra la “Canción de cuna para Carlos Santiago y Pedro Andrés”.

La intervención de Pancho Jaime (Guayaquil) y Jaime Guevara (Quito), para una lectura sobre la conciencia social en los comienzos de la historia del rock ecuatoriano, es de vital importancia, si se considera que mientras unas tendencias se orientaban por el *mainstream* rockero o metalero, Jaime Guevara, en su condición militante, en cambio, se inclinó por la trova y la canción popular.

La represión política de los años 80 se prolongaría a otras décadas, y no solo los sectores sociales, indígenas, universitarios, obreros se organizaron, también lo hicieron

Unitaria Nacional de Asociaciones del Seguro Social Campesino); Feine (Federación de Indígenas Evangélicos); Fenacle (Federación Nacional de Asociaciones de Campesinos Libres del Ecuador), entre otras.

los rockeros. Guevara, en este sentido, sería un líder indiscutible para que los jóvenes encuentren identificación y formas de resistencia. Por ello: “impulsó la conformación del Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil, organización político cultural que denunciaba los casos de violación a los derechos humanos que vivían los *rockeros*. Guevara fue un actor muy importante de la activación de ese proceso” (Salazar, 2014, p.8).

Además de lo expuesto, un último punto a tomar en cuenta tiene que ver con las tendencias *mainstream* de la música popular que, desde finales de los años 70 hasta mediados de los 80, sincronizaron con algunas bandas de rock ecuatoriano.

La sonoridad evolucionaría desde el rock psicodélico, rock progresivo, hasta el hard rock, el rockismo, el protometal y el rock latino²⁵⁸. Si bien el pop era comercializado y difundido ampliamente, el metal y el rock, de algún modo, encontraría apogeo en ciertos medios de comunicación, como el destacado programa capitalino ‘Romper Falsos Mitos’ de Radio Pichincha, pionero de esta época por ubicar canciones de bandas locales. Además, las bandas tomaron inspiración de conocidas agrupaciones como Hombres G de España, o el rock argentino de León Gieco, Soda Stereo, Virus, o el heavy rock de Ángeles del Infierno, Ilegales, Obús, Barón Rojo, Mago de Oz, entre otros. Algunos estilos musicales del rockismo o el protometal, de igual manera, penetraron en la estética local, en agrupaciones como Freedom, Cancervero, Postmortem, Friendship, Mozzarella, Skalibur, Abraxas, Promesas Temporales.

La tarea de clasificar y situar bandas se hizo compleja y solo escasas agrupaciones practicaban subestilos del metal extremo como heavy metal, thrash metal o death metal, en comparación con las significativas y poderosas escenas musicales de Brasil, Colombia, México, Argentina.

Pero, no obstante, si la situación política y social obligaba a movilizarse a los sectores populares, paralelamente la globalización del metal también despertaba la sensibilidad de los músicos locales, que accedían a escuchar en casete o discos, gracias no solo a las escasas emisoras radiales sino también a quienes tenían posibilidades económicas y podían traer música del extranjero. La música popular urbana, desde este punto de vista, permitió que se afiance un sentido cultural e identitario de manera informal. A continuación, en la Tabla 3, se ubican a bandas de metal, las fechas en la medida de lo

²⁵⁸ Cabe resaltar bandas de pop ecuatoriano que agregaron identidad musical al rock. Sobresalieron agrupaciones de Guayaquil como Tranzas, Right, Clip, y de Quito como Tercer Mundo, Kruks en Karnak.

posible y, según lo que se ha localizado, datan los inicios de formación; algunas tardaron en grabar discos y provienen de distintas ciudades.

Ciudad	Banda	Subestilo	Año
Guayaquil	Spectrum	heavy metal	1983
	Blaze	thrash metal	1984
	Demolición	thrash metal	1986
Quito	Narcosis	thrash/speed metal/ hard core	1984
	Metamorfosis	heavy metal	1989
	Abadon	heavy/power metal	1989
Ibarra	Wizard	heavy metal	1985
Ambato	C.R.Y	death metal	1987
	Damaged Skull	death metal	1989

Tabla 3. Bandas ecuatorianas en la transición del rock al metal.

A modo de ejemplo, se puede extraer a Blaze, una de las agrupaciones fundamentales que encaminaron los trayectos del metal ecuatoriano, cuando se conformaron la mayoría de sus miembros contaban entre 17 y 18 años. En 1985, produjeron los sencillos "Death Machine", "Cancerbero" y también los discos de larga duración *Six Feet Into Reality* (1998) y *Blaze* (2002).

La intención de pertenecer a los estatutos del metal internacional quedó registrada en sus canciones (la mayoría cantadas en inglés), y en sus temáticas, como sucede en la canción "From Here To The Eternity" (1988)²⁵⁹, que reproduce los veloces *riffs* combinados con la estridente batería donde los gritos emulan la voz gruñida que el thrash metal popularizaba. Esta canción es un ejemplo de que el metal extremo se convertía en un símbolo de protesta sonora y de desorden social.

A diferencia de Blaze, Demolición (1986), en cambio, integraría a su propuesta thrash metal temas sobre conciencia histórica, como demostraba en su canción "Noviembre Negro", que hablaba sobre la matanza de obreros ocurrida el 15 de noviembre de 1922 (quienes se declararon en huelga), ejecutada por las fuerzas armadas del gobierno de aquel entonces. Este hecho es ampliamente tratado en la novela realista *Las cruces*

²⁵⁹ En el siguiente enlace se puede escuchar la canción mencionada:
<https://www.youtube.com/watch?v=gVSzESj3Igc>

sobre el agua (1946) escrita por Joaquín Gallegos Lara y, sin duda, sería una obra referencial para bandas como Narcosis (1984) vigentes hasta la actualidad, en su evolución musical.

En una época pre-internet, curiosamente, muchos músicos no dominaban el inglés, sin embargo, cuando cantaban en una lengua distinta al castellano era sinónimo de pertenencia al *status* generacional del metal, según como relata el reconocido músico, James Sloan, vocalista gutural e integrante de bandas como Blaze, Ente, Delicado Sonido del Trueno:

Blaze cantaban en inglés, la canción más querida y única en español es “Cancerbero” (significa perro guardián que cuida las puertas del infierno) y concuerda con el “malditismo” que promulgaba el metal extremo. En su primer disco las temáticas tratan sobre el infierno, eternidad, oscuridad (con su primer vocalista Jhon Rodríguez), mientras que el segundo disco incorpora un nuevo vocalista y cambian a estilos más fuertes, porque en esta época estaba de moda el groove metal de Pantera, o el death metal de Sepultura, y ya se van por ese medio, ese sonido más que cualquier cosa. Igual las letras siempre eran una crítica y cambian un poquito más, no tanto por decirlo así místicos, ya no de hablar cosas de tal vez de religión, pero sino empiezan hablar más temas sociales (Sloan, 2018: entrevista n° 2, corte 1).

En resumen, entre los años 60, 70, 80, el rock y el metal ecuatoriano, como se ha visto, eran un problema social para los regímenes estatales, puesto que no representaba relatos de la identidad nacional e institucional, a diferencia de la aceptación de la música nacional, promocionada por las élites mestizas²⁶⁰. La supuesta desnacionalización del rock y el metal encontrarían un punto de convergencia cuando se articularon con los sectores populares. A pesar de que el prototipo dominante del músico era masculino, lo que se debe resaltar es que el rock local lograría producir su propia sonoridad y participar con bandas que afianzaron la identidad musical, abriendo el sendero para que sonidos más fuertes como el heavy metal y el metal extremo evolucionen en los años 90, sobre todo en la ciudad de Quito.

²⁶⁰ Además, se debe decir que el rock y el metal se inscriben en un entorno institucional que violentaba los derechos humanos y civiles, las disidencias, sin duda, serían el caldo de cultivo para el accionar de las posteriores generaciones: “Las manifestaciones de cultura popular cobraron fuerza, aunque la masificación de los medios de comunicación, especialmente de la televisión fuertemente influenciada por contenidos exógenos [representó] una presión muy fuerte de desnacionalización y dispersión cultural” (Ayala Mora, 2008, p.42).

4.2.1. Transición del rock al metal extremo: dificultades del campo disciplinar.

Al situar la transición del rock al metal extremo ecuatoriano en los años 90, a partir del análisis en bandas de la ciudad de Quito, es necesario hacer breves puntualizaciones y observaciones que permitan comprender el panorama en el cual se circunscribe este campo disciplinar, poco conocido para sociólogos, culturalistas, antropólogos o periodistas. En primer lugar, se abordará la utilización del genérico “rock”, donde se han incluido subestilos del metal extremo. En segundo lugar, se repasará estudios sobre rock ecuatoriano que contribuyen a la perspectiva de la investigación. En tercer lugar, aunque nuestro enfoque ponderará la noción de escena musical (en concordancia con el concepto de escena ampliado en capítulos anteriores), y se diferenciará del planteamiento de “movimiento rockero”, ampliamente utilizado por estudiosos o gestores culturales para identificar al rock y al metal ecuatoriano.

4.2.1.1. Usos del término “rock” y evolución de subestilos del metal local.

Algunas investigaciones, artículos, plataformas virtuales, medios impresos, localizadas, comúnmente, usan el genérico rock, no solo para reconocer bandas de los años 60 o 70 (que derivan de este estilo), sino incluso para mencionar a bandas de subestilos del metal extremo, lo cual ha hecho confuso el trabajo de clasificar y distinguir las prácticas del metal. Si bien, el reconocimiento del rock comercial ha contribuido a la expansión del término, es curioso notar que, en Ecuador, de la misma forma, se ha utilizado el genérico para situar las sonoridades del metal.

A nuestro entender, resulta impreciso tipificar en el entorno ecuatoriano, como rock a toda una evolución musical que más bien debería enfocarse con la noción de música popular, *popular music* (Frith, 2008), heavy metal (Walser, 1993), o metal extremo (Kahn-Harris, 2007). Si bien, la tipificación de “rock nacional” o “rock ecuatoriano”, contribuye a afianzar una identidad localista de la música *underground*, sin embargo, puede generar confusiones al momento de constar en el mapa de otras escenas globales y sobre todo de poner en “contexto a cada práctica musical del metal extremo” (Kahn-Harris, 2000, p.14).

El enunciado de “rock ecuatoriano” –*revival* al genérico rock, popularizado mundialmente en los años 60 y 70–, de algún modo, impide reconocer la amplitud de subestilos de metal extremo²⁶¹, que aparecieron a fines de los años 90 e inicios del

²⁶¹ Hacia los años 90, por ejemplo, el thrash metal de Blaze, Demolición, o de Profecía (Guayaquil); el death metal de C.R.Y., y el black metal de Mutilated Christ (Ambato); el doom metal de Total Death o el

nuevo milenio, y que se adscribieron a patrones icónicos del cosmopolitismo del metal global. De ahí que, en el presente estudio es fundamental tipificar subestilos como el black metal o el folk metal andino, puesto que se requieren ser problematizados, a nivel teórico o cartográfico, frente a la tradicional idea de rock ecuatoriano.

4.2.1.2. Del movimiento rockero al reconocimiento de la escena musical.

La música rock y el metal ecuatoriano, durante varias generaciones, en el imaginario cultural de los jóvenes y en algunos estudios se ha denominado como “movimiento rockero” (Unda, 1996; Muñoz, 2012; González Guzmán, 2012, Cerón, 2013; Saravia, 2013; Madrid, 2013; Rodríguez, 2014).

Para muchos, es un “autodenominado” movimiento, que reconoce la autonomía y libre expresión a través de la música. Para otros, la consolidación del rock ecuatoriano como movimiento tendría como base la gestación del concierto de la Concha Acústica que, desde 1972 (que anualmente se realiza en el sur de la ciudad de Quito). Estas determinaciones todavía no han tenido un claro debate y podrían generar polémicas, y explicar que cuando se refiere a rock ecuatoriano sea un espacio de disputa.

Conviene, por lo tanto, decir que, contrario al término escena o música popular, la mención de movimiento rockero además ha servido para afianzar ritualidades urbanas y fortalecer una identidad común entre sus seguidores. El movimiento rockero ha permitido visibilizar un relato marginal de los jóvenes y su interpretación corporal y social, en un entorno marcado por fenómenos políticos. En muchos casos, se ha convertido en un legítimo lugar de enunciación cultural:

El movimiento rock no tiene un origen en particular, sino un estrecho vínculo con las movilizaciones estudiantiles de los 60, que derivarían en el apareamiento, más que de un movimiento rockero como tal, de un movimiento cultural del rock. Y es que al fin la expresión de rebelión juvenil se evidenciaba más allá de las prácticas de consumo hedonista del joven promedio y la revelación del interés político de los jóvenes por la apuesta a la transformación social marca un vuelco importante en la historia de los movimientos sociales [...] (Muñoz, 2012, p.25).

La perspectiva del movimiento rockero ecuatoriano, ciertamente, tiene nexos con la efervescente década contraculturalista y contestataria de los años 60, en Latinoamérica, sobre todo, cuando obreros, estudiantes universitarios, decidieron agruparse bajo doctrinas y tendencias ideológicas, para conformar “movimientos”. Sus consignas y

death metal de Ente; el black metal de Grimorium Verum (Quito); el heavy/rock de Basca (Cuenca); el brutal death metal de Necrofobia (Riobamba), o el black metal de Legión (Portoviejo).

posturas subversivas iban en contra de dictaduras y políticos locales (como Febres Cordero o Abdalá Bucaram) que reprimieron y estigmatizaron la imagen y corporalidad de los rockeros.

Para Unda (1996), el movimiento rockero se constituye en la dinámica de los movimientos sociales y es capaz de desestabilizar cuestiones de la moralidad, la sexualidad, el conservadurismo. Esta postura conduce a decir que el movimiento rockero, en su constitución, se desempeñaba como una entidad irreverente, desde la cual se establecían posiciones políticas y activistas frente al sistema (tal como ha representado en su música y activismo el cantautor Jaime Guevara).

Pese a que actualmente organizaciones rockeras negocian con instituciones estatales para gestar eventos, o que músicos del “movimiento” han entrado a trabajar como funcionarios públicos, lo cual ha desatado críticas porque supuestamente han traicionado los principios anti-institucionales de la lucha social del rock, es interesante reflexionar que el relato histórico habla de una ferviente irreverencia frente al sistema.

Por otro lado, en el entorno ecuatoriano, la denominación de movimiento rockero ha tenido usos ideológicos y políticos, sobre todo cuando se han propagado ideas de que la música es un refugio para las problemáticas sociales que enfrentan jóvenes “reprimidos” (incluyendo a músicas populares urbanas como el hip-hop, el rap), como si el rock o el metal solo representaran un malestar cultural y careciera de un valor crítico, estético y cultural.

Al respecto, Pablo Ayala Román ha estudiado el pensamiento social y político de la juventud en América Latina y Ecuador, y ha tomado como punto de partida la década del 80, demostrando que en los estatutos de la ONU (Organización de las Naciones Unidas) se reconocía a los jóvenes como actores del desarrollo social, sin embargo, los cambios políticos que experimentaba América Latina en cuanto a los modelos neoliberales que priorizaban economías mercantiles, obligarían a repensar el tema de la juventud. Por ello, durante esta década, el tema juvenil para “[...] incidir en los procesos de socialización inicial o temprana para crear ciudadanos demócratas cobró, naturalmente, un renovado interés en el contexto de la transición política” (Ayala Román, 2011, p.9).

En los años 90, las políticas neoliberales, que provocaron la crisis económica en Ecuador, asumieron la ardua labor de consolidar instituciones en favor de la ciudadanía: “Ecuador es el primer país en iniciar el proceso de transición política del autoritarismo al sistema constitucional, sino que en materia juvenil [...] ha sido rápido en adaptarse a

los nuevos paradigmas de estudio y de construcción de políticas públicas (Ayala Román, 2011, p.16)²⁶².

No obstante, la institucionalidad estatal priorizaba un modelo de joven competente y progresista, un estereotipo distante del modelo de joven que se desenvolvía en prácticas de la música popular urbana y que, en efecto, no ha gozado del reconocimiento estatal. René Unda, al respecto, señala que la juventud como categoría de análisis de lo social, ha tenido diferentes formas de representación histórica, siendo el Estado uno de los principales actores que no ha sabido interpretar sus transformaciones identitarias y mucho menos reconocer su contribución a los cambios sociales. En el entorno ecuatoriano:

[...] los jóvenes son percibidos como un problema social en sí mismo, incluso más allá de su posición y situación de clase y de su horizonte de expectativas, simbólico e identitario. Así, los jóvenes son usualmente imaginados y representados por la sociedad como una amenaza, como sujetos en quienes no se puede confiar y, en el mejor de los casos, como actores potenciales de un orden societal prefigurado por el adulto de hoy (Unda, 2010, pp.22-23).

A partir de los fundamentos expuestos, se puede observar dos visiones de concebir lo joven, por un lado, los apuntes de Ayala Román (2011) dan cuenta de que la noción de lo juvenil ha tenido importancia en la base legal y jurídica del Estado, bajo un prototipo. Por otro, para Unda (2010), el Estado y la sociedad misma han desconocido las experiencias traumáticas y sociales, que han llevado a los jóvenes a optar por estilos de vida adversos al orden normativo o legal. Estas posiciones permiten comprender cómo se maneja el tema de la juventud en el ámbito institucional, y a la vez, por qué la juventud reivindica su condición iconoclasta, al margen del sistema político.

El movimiento rockero debe situarse en tales fundamentos, porque se ha construido en la adversidad y la oposición. Para el Estado y el imaginario cultural, la música urbana de los jóvenes no ha sido representativa en los cambios y transformaciones sociales, ni tampoco ha gozado de la admiración de los regímenes (según como se irá revisando más adelante). Curiosamente, los movimientos sociales de las décadas de los años 70 y 80 reflejaban la transformación, el espíritu combativo y solidario, especialmente con las minorías. El desconocimiento de la dimensión social de las músicas populares urbanas como el rock o el metal –todavía incomprendidas– han reducido la posibilidad de

²⁶² Además de lo expuesto, el tema juvenil ha sido reconocido en los estatutos y las políticas públicas, y en la configuración de movimientos juveniles que ha promovido el Estado. No en vano, el gobierno del entonces presidente Rafael Correa (2007 hasta el 24 de mayo de 2017), fortaleció la institucionalidad ministerial abriendo partidas de trabajo, especialmente a jóvenes, o también implementaba becas para estudiar en el extranjero.

entender el poder de transformar consciencias, motivos que han alimentado la idea de movimiento.

El crecimiento de número de bandas y el considerable aumento de públicos preocuparían a las esferas sociales del poder y pondrían en el foco de discusión al movimiento rockero, sobre todo en la década del 90. La estigmatización institucional difundió una imagen peyorativa de la música. Así, el sesgo cultural hacia la música popular urbana alimentó ideologías moralistas y eclesiásticas, lo cual envileció la convivencia social con las emergentes prácticas musicales. Se hicieron comunes los prejuicios sobre el movimiento rockero, al decir que “el rock está dañando a la juventud, pervirtiendo a la juventud, los drogadictos nacen gracias al rock, esto generó una desinformación única, una cacería de brujas como telenovela. Había mucha censura, se creía que el satanismo está dañando a los jóvenes y se empezó a complicar el hecho de organizar conciertos de rock en el país, incluso: ser fan de Rata Blanca era rockero-satánico” (Sloan, 2018: entrevista n° 2, corte 2).

De cualquier manera, y cómo se irá ampliando, la noción de movimiento rockero se afianzó en un espacio de disputas y negaciones sociales, los prejuicios no lograron segmentarlo, más bien, los registros de bandas permiten hablar de un significativo crecimiento. Por ello, es fundamental entender el movimiento rockero en el contexto de una mirada generacional, afín de comprender la dimensión identitaria y social de la música. Así, el cuerpo metalero se construyó en un sistema represivo, visto con desconfianza e incredulidad por la mirada social.

4.2.1.3. Consideraciones sobre la escena del metal extremo en los años 90.

El movimiento rockero permite problematizar el lugar que ha ocupado en el imaginario cultural y en la música popular ecuatoriana, y también reflexionar el ostracismo del poder estatal. Como se advirtió anteriormente, el movimiento rockero es una noción limitada para comprender las particularidades de subestilos musicales que más bien contribuyen al estudio de las formas de interacción musical en la “escena”.

Así, el enfoque antropológico y culturalista en los casos de estudio que concentra bandas de metal en Quito, pretenderá mantener coherencia con lo expuesto en las escenas musicales latinoamericanas. En la pertinencia de este estudio, además, el concepto de escena musical, al igual que otras escenas globales, como se han definido, permitirá reconocer contextos, delimitar lugares, geografías, e identificar productores,

considerando su interacción en distintos momentos históricos y culturales (Kahn-Harris, 2000; Straw, citado en Calvo, 2017).

En el contexto internacional, marcado por letales cambios políticos en el pensamiento occidental: la caída del Muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética, los escombros que dejaba la Revolución Cubana, fenómenos que suponían el fin de las ideologías comunistas, el metal iba a jugar un rol importante en los que se adentraron a sus prácticas. Si bien, en los años 90, las crisis ideológicas eran de orden global, afectaron a Latinoamérica, donde se cuestionaba por los modelos que copiaba del primer mundo. La geopolítica occidental motivó la insurgencia de las minorías locales. En la región se recordaba el levantamiento indígena, como uno de los momentos históricos para su consolidación: “[...] este movimiento político-cultural-ancestral como agente de la reconfiguración histórico-social del Estado Plurinacional, se reivindican y reconocen nuevas categorías sobre la identidad, la alteridad y la diversidad que preparan el futuro salto de la izquierda revolucionaria radical hacia una tendencia de izquierda progresista [...]” (Cando, 2018, p.4).

Los indígenas estaban en contra de las políticas del Fondo Monetario Internacional, reclamaban sus derechos territoriales, autonomía comunitaria y lingüística (es decir, el reconocimiento de las lenguas de las nacionalidades de la sierra y la Amazonía) y, sobre todo, el posicionamiento de un estado Plurinacional, que históricamente estaba comandado por la élite mestiza²⁶³.

La movilización masiva de los indígenas en 1990, de cierta manera, fue significativa porque desestabilizó las visiones colonialistas que imperaban. Poco antes del levantamiento oficial, en el mes de mayo, se habían tomado simbólicamente la Iglesia de Santo Domingo, ubicada en el centro histórico de la ciudad Quito, como rechazo a la imposición institucional y religiosa, ante sus saberes y cosmovisiones.

Adriana Caguana (2015) señala que los indígenas apoyaban la campaña de los 500 años de resistencia, en contraposición a la conmemoración colonial, que tenía como lema “Encuentro de dos mundos”. El renacimiento de una conciencia histórica sacudió a la institucionalidad mestiza, los indígenas al movilizarse y llegar a la ciudad de Quito,

²⁶³ El levantamiento indígena se produjo el 4, 5, y 6 de junio de 1990, período marcado por las políticas neoliberales que sacudían la economía del país, y que agudizaban la deuda externa. La sublevación indígena, encabezada por la Conaie (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador), respondía al incumplimiento de ofrecimientos por parte del mandatario social-demócrata Rodrigo Borja (período 1988-1992).

desde diversas ciudades y pueblos de la serranía, la costa, y la Amazonía, demostraron que su presencia estaba más allá de todo proyecto colonialista.

A partir de este levantamiento se dieron cambios en los estatutos del estado, como el que consta en la Constitución de 2008, donde se reconoce que Ecuador es un estado Plurinacional: una cuestión que los indígenas reclamaban desde inicios de los años 90²⁶⁴.

En la transición hacia el nuevo milenio, además, la crisis financiera y las deudas contraídas con el FMI, se evidenciaron a inicios del año 2000 (durante el mandato de Mahuad), cuando Ecuador oficialmente se dolarizó, sustituyendo la moneda nacional del sucre. Una de las consecuencias de este cambio monetario fue el aumento de la migración poblacional hacia Europa y EE. UU.²⁶⁵. Los movimientos sociales rechazaban un sistema monetario proveniente del imperialismo²⁶⁶.

En este contexto, no es de extrañar que, en una década de problemáticas económicas y sociales, el metal haya representado la fuerza social para las inclinaciones modernas de los jóvenes. La música urbana les permitiría desafiar las convenciones culturales y, por ello, había que adoptar estéticas y ritmos más fuertes. La escena musical logró construir formas de socializar artefactos e imágenes y se configuró en la realización de conciertos (en muchos casos de forma clandestina y precaria), agrupamiento de públicos, canales informales de difusión.

Durante la década de los años 90, cuando el metal global se popularizaba, en Ecuador, apenas era conocido, sobre todo, para quienes se atrevían a experimentar más allá del rock o el heavy metal. Las trasgresiones y abyecciones corporales que proponían bandas

²⁶⁴ Por otra parte, de acuerdo al historiador Ángel Emilio Hidalgo (2016), el modelo neoliberal que totalizó la economía en el mandatario de Sixto Durán Ballén (período 1992-1996), que pretendía justificar la política de modernizar el sector público a partir de las privatizaciones. Con ello, la política estatal tenía la intención de abrir el comercio a las finanzas internacionales. Otro aspecto del neoliberalismo, fue que el país vivió uno de los momentos más inestables en la política, entre 1997-2004, debido a varios presidentes derrocados. A Durán Ballén, le sucedería el líder populista Abdalá Bucaram (período 1996-1997), destituido por un Golpe de Estado y votación en el Congreso, interinamente le sucedieron Fabián Alarcón en 1997-1998, Rosalía Arteaga en 1997, Jamil Mahuad 1998-2000. No obstante, la destitución del roldosista Abdalá Bucaram por su “incapacidad” para gobernar el país, sumió al país no solo en el desconcierto político sino también económico, que desembocó en 1998, cuando el sistema bancario cayó en crisis. Ecuador, además, experimentó un conflicto fronterizo y bélico con Perú.

²⁶⁵ La dolarización impactó la idiosincrasia ecuatoriana, dado que el sucre figuraba como símbolo de la identidad heroica y republicanista del General Antonio José de Sucre (conocido como el mariscal de Ayacucho y uno de los protagonistas del proyecto bolivariano de la Gran Colombia en el siglo XVIII).

²⁶⁶ En la memoria colectiva ecuatoriana, cabe decir, se recuerda la implicancia que tuvo el movimiento indígena y los movimientos sociales en el derrocamiento de los entonces mandatarios, Jamil Mahuad y Lucio Gutiérrez (período 2002-2005). Los levantamientos étnicos y sociales, en efecto, han sido catalizadores de la protesta, heredada de los años 70, y también han demostrado que la lucha indígena por reivindicar sus derechos es un asunto vigente.

dominantes del metal extremo constituían novedosas narrativas visuales cuando se trataba de la *performance* con el ocultismo, el belicismo, el misticismo o el gore: la migración musical del metal suponía un cambio de actitud. Para los iniciados músicos, era importante no quedar al margen de las tendencias extremas, trascender la práctica del rock planteaba algunas dificultades, porque muchos carecían de las posibilidades de seguir una carrera musical o comprar un instrumento, sino también porque era complicado insertarse en un sistema musical caracterizado por tradiciones e institucionalidad. Un entorno donde, por ejemplo, sin mayores dificultades, músicas comerciales como el pop latino, el reguetón, el vallenato, la salsa, han sido socializadas en espacios públicos

Una de las paradojas para la escena fue la escasa visibilidad internacional que experimentó el *underground* ecuatoriano entre los años 80 y 90, (contraria a la visibilidad e influencia de otras escenas latinoamericanas). La transición del rock al metal fue lenta y progresiva, por ejemplo, hasta finales de los años 80, había pocas bandas involucradas en la práctica del subestilos del metal extremo (como se expuso en la Tabla 3).

La escena surgió en un sistema que priorizaba la modernización institucional e industrial y que, no obstante, no implementaba políticas culturales para reconocer a tendencias musicales urbanas. En consecuencia, el metal local enfrentaba factores adversos como el hecho de que no disponía de apoyo estatal, infraestructura, o tampoco recursos para proyectarse, por lo tanto, la escena se nutrió en medio de agendas que optaban por la autogestión, programa de radios locales difundían el rock y el metal en Ecuador²⁶⁷.

En esta década, destacaron bandas que diversificaron el rock y que ofrecieron una musicalidad abierta en posibilidades, fusionaban rock duro, funk, blues, ritmos latinos, hard core, cumbia. Mención especial merece Sal y Mileto (Latacunga, 1994), banda que expresaba el mestizaje musical y proclamaba el Rock Libre Ecuatoriano: atentos a las problemáticas sociales del país su canción “Aguanta” que criticaba la penetración del imperialismo con la dolarización, y sugería que el pueblo aguante este impacto²⁶⁸.

²⁶⁷ Entre otros que destacaron en la escena y gozaron de aceptación, están, por ejemplo: ““Archivos”, “Romper falsos mitos” de Radio Pichincha (hoy Hot 106); “Historia del Rock’n Roll” de Radio La Bruja; “Mega Rock” de Radio Visión; “Bravísimo” de Radio Latina. En Ambato las radios que difundían Rock eran Paz y Bien, y Colosal, en Ibarra Radio Bocú, y en Guayaquil Radio El Telégrafo” (González Guzmán, 2012, p.50).

²⁶⁸ Otras agrupaciones que destacaron, por ejemplo, como Sobre peso (Cuenca), Tandacuchi (Quito), y el aporte al rock ecuatoriano del solista Hittar Cuesta (Loja, 1971- Quito, 2018), guitarrista autodidacta que

La escena del metal estuvo nutrida por agrupaciones surgidas en distintas regiones del país y resultaría extensivo ubicar a todas las bandas surgidas a partir de 1990²⁶⁹, sin embargo, a modo de ejemplo, en Quito se menciona a Total Death y Ente. Total Death (1991) incursionaron en el black/doom/death metal, en el demo *Bajo el mismo Extraño cielo*, 1997 (Imagen 39).



Imagen 39. Portada del demo *Bajo el mismo extraño cielo* (1996) de Total Death.

La banda presentaba un logotipo similar al de la banda noruega de Darkthrone, donde un bosque nocturno se funde con el efecto de una aurora boreal. Esta representación mantendría diálogo con las afinidades por el paisaje que potenciaba el black metal escandinavo. Otros álbumes de la banda son *Lágrimas de Ensueño* (1999), *El rostro que llevamos dentro* (2002), *Somatic* (2010), *Inmerso en la Sangre* (2014). Total Death ha sido una de las bandas de proyección internacional, que han evolucionado en cuanto a su estilo musical y el concepto visual, y una de las pocas que han fichado con disqueras internacionales, algunas de sus letras han sido cantadas en inglés, como el álbum *Desolate Rocollections* (2007)²⁷⁰.

se inclinó por estilos como el rock instrumental/rock pop/ heavy metal, y perteneció a agrupaciones como Kruks en Karnak, Falc, Soyus Blue, Zebra.

²⁶⁹ Así mismo, la destacada banda Ente, comenzó su actividad en 1991, evolucionó hacia el death/grind metal en 1995, una de las agrupaciones pioneras de estos subestilos. Su propuesta musical abarcó el demo *Mortaja Social* (1994), *Morada de dioses* (2002), el disco *Ente* (2003), el EP *Pseudo Cadaver Beings* (2004), el disco *Trastornado instrumento de sangre* (2012), y en canciones como “Ser sobre Dios”, “Bajo los cimientos de la decepción” (aparecidas en el compilatorio *Ecuador Subterráneo*, 1997), “Seresseudocadáveres”, “Autoflagelación”, daban cuenta de la decadencia moderna frente a la religión, la tecnología, la abyección. La calidad y fidelidad musical al death metal clásico, permitió que Ente realice una gira europea en el año 2012, y compartió escenario con bandas del metal internacional como Napalm Death, Cannibal Corpse, Kreator, Suffocation, Malevolent Creation, Vader.

²⁷⁰ En Guayaquil (anteriormente se mencionó a Blaze, como una de las primeras que a mediados de los años 80), la escena tuvo a bandas como Incarnatus de blackened/death/thrash metal, que data de 1991. Otra banda destaca fue Abismo Eterno de melodic black metal, formada en 1998; y también la banda de

En la mención de bandas, que trascendieron la práctica del rock al metal y mantuvieron una posición social, es fundamental referir a Basca, provenientes de Cuenca, ciudad austral del sur del país, atravesada por el callejón interandino. Fundada en 1990, en sus comienzos realizaban covers, transitó subestilos como del heavy o el thrash metal. Entre sus álbumes más celebrados constan *Hijos de...* (1997), *Tierras Nefastas* (2000), *Resucita* (2006), *Siniestro* (2015), *Es hora de pelear* (2018). Actualmente conformada por Juan Pablo Hurtado (vocalista), Xavier Calle (bajo, coros), Leandro Jara (guitarra principal, coros), Paulo Freire (guitarra), Tito Bravo (batería). Basca han sido considerados una de las primeras bandas de heavy metal en la ciudad de Cuenca.

Se ha tenido la oportunidad de establecer diálogo con los músicos de la banda y conocer más sobre sus orígenes musicales, esto ha permitido destacar que sus comienzos se remontan a cuando eran amigos de la secundaria y del conservatorio, y se juntaron con el firme interés de generar una ruptura en una década de inestabilidad política y económica. Se habían propuesto fusionar el rock y algunas influencias del metal:

El rock y el heavy metal, creo que era siempre una herramienta, un arma para contestar o para decir muchas cosas de lo que sientes, entonces al tener eso y nosotros al ser una banda calzó con nosotros esa parte de ahí. Bueno la lírica mucho más, creo que despertó con nosotros esa ira que teníamos con lo que estaba pasando, en este caso Paulo (bajista) es el que aportaba con todas las ideas, con toda esa música. Entonces como banda nos convertimos en un grito de protesta antes que una banda de rock (Hurtado, 2018: entrevista n° 3, corte 1).

Para Basca, no era importante posicionar un estilo específico del metal, aunque sus influencias proveían del heavy metal español, el thrash metal californiano, o el heavy metal clásico, estaban convencidos que todo iba surgiendo. Por ello, canciones como “Ándate a la mierda” tienen influencias punk; o “Sucesor” suena como el thrash; “Esclavo de la demencia” es heavy/rock.

Sin duda, lo que hizo particular y popular a la banda son los contenidos sociales de sus letras y su compromiso con grupos marginales de la sociedad, calando en el gusto de un

thrash metal Profecía, 1991, comenzó su actividad en 1994, y destacó temáticas apocalípticas en sus discos *Anunciantes del Final* (1997), *Hacia el Armagedón* (1999), el single *Los 7 Sellos del Horror* (2002), el disco *VII veces VII* (2003), *Oro Negro* (2014), o el recopilatorio *Thrash hasta la muerte* (2017). Otras bandas que, como Necrofobia, fundada en 1991, proveniente de la ciudad de Riobamba, destacó en el brutal death metal. En canciones como “Acto de Fe”, “Dios verdugo”, “Ángel caído”, la recurrencia a la temática de figuras bíblicas y las posturas anti-religiosas del metal del álbum *Dios Verdugo*. También destacó la banda Mortuum, black/death/ doom metal, formada en 1996 en la provincia de Imbabura (ubicada al norte del país). Pese a provenir de una ciudad pequeña como Atuntaqui (donde persisten costumbres y tradiciones folclóricas y populares del indígena y *runa* de la tierra), demostrarían demos como *Dominus Joseph* (1997), *Dominus* (2000), o el disco *Bajo el Manto de La Crueldad* (2006).

público que reaccionaba a la política con la música. En una década comandada por subestilos extremos, recuerdan que sus presentaciones escénicas en la ciudad de Quito eran desafiantes, puesto que: “Éramos teloneros de bandas de black metal porque la música extrema estaba a tope, eran Ente, Incarnatus, Total Death, Chancro Duro, y no teníamos cabida, pero justamente en la lírica (social) la forma de expresar nuestra ira” (Hurtado, 2018: entrevista nº 3, corte 2)

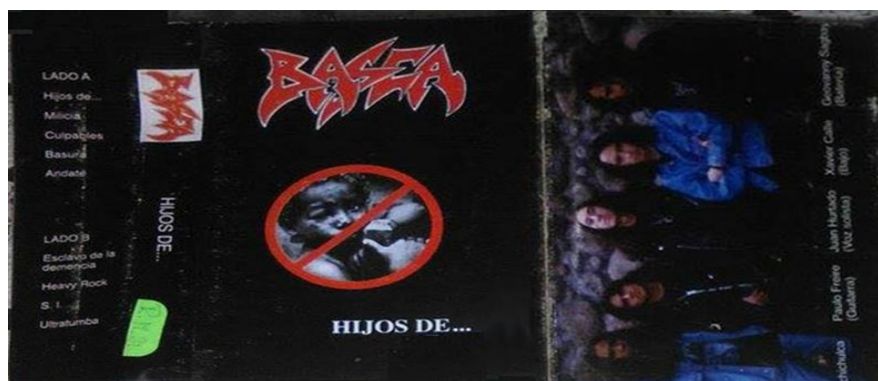


Imagen 40. La versión en cassette del álbum *Hijos de...* (1997) de Basca.

La importancia de introducir la narrativa social adquirió mayor popularidad cuando lanzaron su primer álbum *Hijos de...*, 1997 (Imagen 40). Uno de los discos más importantes en la década. En el centro de la portada aparece la imagen de un niño afro que vive en la calle, recubierto por un círculo rojo y símbolo de prohibición, como si la banda rechazara la pobreza y el hambre que muchos niños han pasado, ante la desatención estatal: “*Hijos de...* tiene letras que recuerdan al folklore latino de protesta de Víctor Jara, Mercedes Sosa, Pablo Milanés. En ese tiempo había el rock pesado y también había el rock protesta y el folklore protesta, hizo el sonido de Basca, era un grupo político” (Freire, 2018: entrevista nº 4, corte 1).

La canción “Hijos de”, posiblemente es una de las que mejor representó el espíritu protesta del metal y el rock en los años 90, la combinación de sonidos menos pesados, de algún modo, encontró equilibrio entre lo social y lo extremo. Rítmicamente suena al estilo heavy metal clásico, con repetitivos *riffs* de guitarra, bajo y batería, pausados y melódicos. La voz de Juan Pablo Hurtado maneja una tímbrica estilo protesta, menos alterada, y a momentos corean voces: “Heee eeee eee heeee eeee eee”²⁷¹. Un fragmento de la canción dice:

²⁷¹ En el siguiente enlace se encuentra la canción mencionada:
<https://www.youtube.com/watch?v=ikhOT8nTDqM>

Hijos de guerrillas
niños de la deuda externa
La calle es su hogar en esta puta sociedad

Compartir hermandad es lo que dice la Biblia
Y Jesús ahora está lustrando botas al Papa.
Heee eeee eee heeee eeee eee (...)

Para los músicos es curioso pensar que algunas de sus letras –que combinaban aspectos sociales, como la protesta religiosa, la mendicidad urbana o la discriminación institucional– eran censuradas por medios de comunicación local, como la radio o la televisión, puesto que no eran ubicadas en sus repertorios musicales. Sobre todo, sucedió con la canción “Ándate a la mierda”:

No me mires como soy
no preguntes donde voy
que te importa es mi vida aunque pueda estar perdida
que te importa que hago yo
que te importa que fume hoy
ya no tengo vida
ándate a la mierda!!! (...)

Ciertamente, las letras denunciaban con la música realidades que experimentaban las clases bajas y populares, sin embargo, mientras en el entorno ecuatoriano la censura obstruía el sentido social de la banda, en cambio, en medios argentinos eran aceptadas y presentadas como parte del repertorio social del heavy latinoamericano, la banda, además, considera que muchas bandas de metal argentino integraban jergas y modismos (según como se revisó en el capítulo II, bandas como Almafuerte o Hermética se inclinaban por aspectos sociales y étnicos).

La postura política de Basca tendría adhesión con la memoria colectiva y la historia de América Latina, si se tiene en cuenta que los grupos sociales, históricamente, se han sublevado a los poderes estatales y al pasado colonialista. Lo cual, permite observar el carácter transcultural de la música popular urbana, al trasladar aspectos del folklore popular (como el caso del canto latinoamericano). Esto le ha valido para que Basca haya realizado presentaciones musicales en Colombia, México, Estados Unidos, pese a que aseguran que en los últimos años existen artistas de rock ecuatoriano que se han beneficiado de la imagen de la música y han ocupado cargos políticos:

Muchas personas empezaron como músicos del metal se metieron al movimiento, lo hacían porque eran guambros (jóvenes), como todo guambro “vamos a joder”: o sea la música nos gusta. Tristemente el grupo de personas hoy en día por decirlo de alguna otra manera viven de eso, así que ya no lo ven tanto del movimiento artístico ya todo se ha vuelto una mescolanza con la política. La política con la música (rock) no se llevan bien, sin embargo, algunos actores de la escena han sacado provecho de esta circunstancia (Sloan, 2018: entrevista n° 2, corte 3).

Aun así, los miembros de la banda aseveran que no ha recibido apoyo gubernamental y también reconocen que una de las problemáticas de la escena ha sido la sectorización escénica de subestilos musicales más extremos. La falta de apoyo estatal ha hecho que muchos procesos musicales se realicen de manera independiente, y si a estos se agrega que “la juventud está como perdiendo el espíritu de protesta, por ejemplo, la otra vez subió la gasolina y nadie dijo nada, cuando yo tenía 16 años pasaba eso y era un relajón afuera, ahora la gente como está embobada con la Internet no hace nada” (Freire, 2018: entrevista n° 4, corte 2).

Por otra parte, los músicos coinciden en decir que la adquisición de la música era un asunto informal y precario, pues se daba por intercambios, o préstamos de discos y casetes. La crisis económica y la dolarización redujeron las posibilidades de comprar discos. Tal hábito estaba permitido para los que tenían mayores posibilidades de traer la música por catálogo o por algún viaje al extranjero. Según como sucedía en la ciudad de Cuenca:

Por ejemplo, yo recuerdo había gente de clase media alta escuchaba el rock, música sajona, ya en cambio lo de Sudamérica y España era con la jorja de Basca y los amigos, incluso sabíamos irle a robar a Juan Pablo las cosas. Entonces ahí íbamos escuchando, era más el casete y si tenías el original se hacían fotocopias y así grababas tu música e ibas compartiendo, entonces venías y decías esto es lo nuevo de Ángeles (del Infierno) o lo nuevo de Hermética. Teníamos discos de vinilo, y todo eso, todo lo que quieras tenía una persona y ella era la que se encargaba de distribuir a todos. Entonces los casetes los dibujábamos, los copiábamos, los prestábamos, no encontrabas en tiendas porque era costoso (Calle, 2018: entrevista n° 5, corte 1).

Adentrarse en el conocimiento musical del *underground* implicaba un constante ejercicio de “piratería”, puesto que era fundamental afianzar solidaridad grupal y adquirir música al margen de canales masivos de consumo. La piratería estimulaba la percepción auditiva, si se tiene en cuenta que ocasionalmente en algún vídeo (formato VHS) o revista, podían ver a sus músicos referentes.

Las borrosas grabaciones constituían auténticas piezas de culto para regirse a los subestilos que generaban diálogos y debates, sobre cómo pertenecer a una música “prohibida” y “misteriosa”, que no podía ser escuchada abiertamente. El metal, para

muchos, era un asunto extramusical, culto e intelectual, que utilizaba relatos históricos, políticos, literarios, mitológicos, urbanos, y por tanto, había que investigar y estudiar para acceder a sus imágenes y textos²⁷².

Por estas razones, los jóvenes aprendían de la música extrema grabando en casetes y fotocopiando portadas de discos; un ritual urbano que conllevaba días de espera para obtener las grabaciones, y esto mientras las historias de los músicos o de las bandas globalizadas se expandían como leyendas urbanas a través de *posters*.

Estas formas de interacción cambiaron notablemente con la masiva producción de imágenes en canales como *youtube*, *Spotify*, *Instagram*, y modificarían la precepción musical, reduciendo el anonimato que caracterizaba en anteriores. La piratería, sin duda, fue uno recurso alternativo y muy utilizado, para acceder y socializar del metal extremo en los años 90.

Por lo general, las escenas musicales del *underground* se han caracterizado por integrar bandas 'semiprofesionales' de provincias o de las ciudades (Calvo, 2018, p.8). Es decir, aquellas bandas que no han aspirado a obtener ganancias económicas en sus presentaciones y que además han tenido que pagarse viajes y otros artefactos que han producido. Ante la falta de apoyo estatal, sus presentaciones eran por lo general en casas comunales, bares, o locales pequeños, y su trabajo musical se desempeñaba de manera independiente (un hecho que actualmente sigue sucediendo).

A diferencia de otros sistemas musicales –como el que se mencionó en el Capítulo I, a propósito del rock en Finlandia (Mäkelä, 2008), donde algunos músicos independientes recibían apoyo estatal, especialmente entre los años 60-80 y tenían posibilidades de profesionalizarse– en la escena local, sucedía que muchas bandas de rock y metal no eran consideradas en el rango de profesionales, en parte, por el distanciamiento entre Estado y música urbana.

Las censuras sociales engeguercieron la comprensión hacia la música y no hubo espacio para que el músico de rock ecuatoriano se profesionalice, o mucho menos que su

²⁷² En conjunto, se puede decir que las bandas ecuatorianas de los años 90 incorporaron a sus repertorios no solo estéticas del metal global sino una variedad estilística del black metal, thrash metal, death metal, doom metal, grind, o el heavy metal. Los subestilos del metal que comenzaron a practicar desde sus localidades y provincias, demostraría en la escena, no solo bandas capitalinas, sino que también se movilizaban desde las provincias a las presentaciones musicales de la capital, con el fin de promocionar su música. El recurso de lo interlocal permitió visibilizar a bandas que ocasionalmente interactuaron fuera de sus localidades, y el hecho de que provengan de regiones distintas no fue impedimento para que, en sus narrativas bélicas, existenciales, grotescas, mortuorias, revelen su adhesión al cosmopolitismo estético del metal global.

práctica sea considerada como profesional, y si lo hacía era por su cuenta. De este modo, el *underground* forjaría una escena basada en la autogestión y producción de menor escala en cuanto a demos o discos de tirajes cortos –pese a que han existido bandas que han preferido mantenerse al margen de la escena masiva– durante los últimos años el crecimiento de bandas y públicos ha sido notable, debido también a que el recurso tecnológico “ha ocasionado que algunos medios de la industria que se está generando en torno al rock ecuatoriano (compañías discográficas, promotores de conciertos, tiendas de música, programas de radio y TV, revistas y prensa escrita, etc.)” (González Guzmán, 2012, p.54).

Estas consideraciones permiten situar las prácticas musicales de la escena del metal ecuatoriano de los años 90. No se trata, por supuesto, de un fenómeno masivo, pues, ha ido creciendo paulatinamente. Lo que se debe remarcar es que los intentos de visibilizarse sucedieron en un caluroso contexto político social. Está claro que gran parte de las bandas que comenzaron hacer música, en esta década, construyeron una narrativa visual y lírica en alusión al metal global, y que, lógicamente, comenzaron imitando subestilos, hasta que lograran posicionar sus propuestas musicales.

La escena musical no alcanzó el impacto regional que otras de América Latina lograron, no obstante, a nivel local puede decirse que sirvió para fortalecer nociones como el movimiento rockero. El sentido social que experimentaba la música urbana y la urgente adhesión a las estéticas globales, incrementaron la interacción provincial y de las principales ciudades, al fin y al cabo, músico y públicos estaban conscientes de las limitaciones culturales.

4.3. Trayectos del metal en Quito: geografía, bandas, conciertos y artefactos culturales.

En la ciudad de Quito, la escena metalera de la década de los años 90, se ha constituido en una geografía que ha sido determinante para realización de festivales, conciertos, y el aparecimiento de bandas y colectivos que han entrado en disputas políticas por el espacio (Ochoa, 2009; Guerrón, 2012; Coba & Vinuesa, 2012; Rueda, 2012; Madrid, 2013; Cerón, 2013; Acuña, 2015; Pintado, 2016). Visibilizar las posturas irreverentes del rock y el metal en una urbe que ha crecido notablemente vía migraciones, y que ha sido testigo de acontecimientos políticos, no ha sido una tarea fácil para gestores, estudiosos y periodistas. Por ello, observar la territorialidad urbana de la ciudad es uno de los ejes fundamentales para situar la práctica del metal. En la capital lo urbano puede

ser entendido “como una forma de organización socio-territorial [que] adquiere en la sociedad contemporánea una especial relevancia [...] una noción de concentración tanto demográfica como de urbanización, hacia la idea de estructuras socio-espaciales dispersas y fragmentadas” (Carrión, 2010, p.7).

A partir de estas referencias es necesario interpelar: ¿por qué el espacio urbano, en una ciudad como Quito, ha influido en las prácticas musicales de los metaleros? Tal interrogante, a nuestro entender, está directamente comprometida con el trayecto que cumplió la escena del metal quiteño, durante los años 90, en torno a la amplificación de subestilos, las formas de intercambio informales, o ya sea los medios de difusión alternativa; conciertos, que en la mayoría de los casos se realizaban por autogestión.

4.3.1. Quito, entre la “ciudad milenaria” y la “ciudad franciscana”.

Conviene señalar que Quito es una ciudad conocida como la “mitad del mundo” por su situación en la línea ecuatorial y referida en 1736, tras la medición realizada por la Misión Geodésica Francesa. Ubicada en la región de los Andes, a 2.800 metros de altura sobre el nivel del mar. A primera vista, muestra un panorama fragmentado, puesto que la ciudad está dividida en zonas: norte, centro y sur (y también las zonas de los valles). Y esto porque, geográficamente, la cadena montañosa de los Andes condiciona el crecimiento urbano hacia sus alrededores (Imagen 41), por tanto, la ciudad se pobló en zonas periféricas del norte y el sur, o hacia los valles²⁷³.

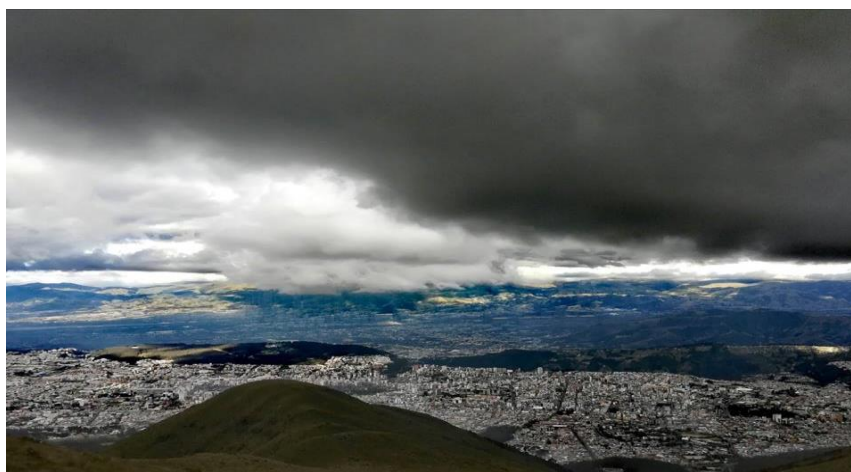


Imagen 41. Panorámica de la ciudad de Quito, desde la reserva ecológica del Antisana.
(Foto: Freddy Ayala Plazarte)

²⁷³ De acuerdo al Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC), la provincia de Pichincha –de la que Quito es la capital– en 1990 contaba cerca de 1.756.228 habitantes, mientras que, para 2010, aumentó a 2.576.287. Hasta el mes de diciembre de 2017, solo la ciudad de Quito contaba alrededor de 2.7 millones de habitantes (Fuente: INEC, abril, 2019).

Las transformaciones urbanas que experimentó la ciudad atrajeron la mano de obra por parte de obreros de diversas provincias. Muchos habían participado en la instauración del ferrocarril, a inicios del siglo XX, en la expansión urbana hacia las montañas, la modernización de edificios o avenidas especialmente del sector del norte. Estos cambios contrastaron con la tradicional arquitectura colonial del Centro Histórico de la ciudad. La modernización urbana como consecuencia de la migración proletaria, desde las provincias, a *posteriori*, aceleró desmesuradamente el crecimiento poblacional y generó demandas en el sector laboral.

La capital se convirtió en el espacio de oportunidades laborables y de estudios. La expansión demográfica y urbana pondría a prueba el trazado y la distribución. Por ejemplo, la saturación de la zona norte o sur, obligaría a que la ciudad sea poblada en zonas periféricas. Esto, de algún modo, desarticuló el sentido antiguo y moderno de la ciudad, provocando estratificaciones sociales, incluso: “en algunas ordenanzas municipales se estableció un plan de barrios de Primera, Segunda y Tercera Clase, los primeros ubicados en el sector norte y el de Tercera Clase, como barrio obrero, ubicado en el sector sur” (Guerrón, 2012, p.33).

Por otro lado, algunas concepciones hispanistas y tradicionalistas sobre la ciudad, han alentado a sostener puntos de vista diversos. La falta de unanimidad en los criterios y el elitismo de las capas sociales frente a los estratos populares han llegado a confrontaciones. Es el caso del 6 de diciembre que, desde 1534, conmemora la fundación de la ciudad, tras la llegada del conquistador Sebastián de Benalcázar. Esta fiesta desde la época de la fundación ha sido considerada una celebración hispanista y mestiza en redención al colonialismo, puesto que no reconoce la herencia precolombina de la cultura Quito-Cara²⁷⁴.

Las conjeturas de que los aborígenes Quito-Cara fueron los primeros pobladores de la ciudad, y de que esa gesta milenaria es la que se debería defender, han sido defendidas por colectivos como *Kitu Milenario*, quienes en reiteradas ocasiones han expuesto

²⁷⁴ La celebración hispanista anualmente se convirtió en una parte medular de la tradición quiteña, matizada en la exaltación de un “linaje” auténtico de españoles, y en las corridas de toros. Sin embargo, el espectáculo mórbido y público de dar muerte del toro, provocó que diversos grupos activistas y ambientalistas, comiencen a pedir que se supriman las corridas, otros colectivos, en cambio, apoyaban la fiesta hispanista. El 7 de mayo de 2011, este debate se llevó a consulta popular en torno a si debe darse muerte al toro en espectáculo público. El alcalde de ese entonces, Augusto Barrera, se acogió al voto democrático prohibiendo la muerte del toro, no así las estocadas o banderillazos. Bajo esta ordenanza, además, las corridas se trasladaron a una plaza del cantón de Machachi, a las afueras de Quito. Aunque en 2018, el debate nuevamente volvió a encenderse, muchos colectivos a favor de las corridas pidieron al actual presidente, Lenin Moreno, que se vuelvan a realizar corridas de toros en la Plaza principal de la ciudad.

públicamente que el Centro Histórico (donde se identifican decenas de iglesias), en especial, la ubicación de la iglesia San Francisco, era una cancha ceremonial Quitucara²⁷⁵.

La divergencia de visiones sobre los orígenes de la ciudad y lo que se debería celebrar, entre las élites intelectuales del hispanismo y el “pachamamismo”, hace compleja la tarea de estudiar el tejido cultural y social. Por estos motivos, la “ciudad francisca” o la “ciudad milenaria”, son dos enunciados que han puesto en debate a urbanistas, mitólogos, arqueólogos y políticos. Ciertamente, el sistema colonial ejerció autoridad discursiva, cuando convirtió el Centro Histórico en un lugar conventual, poblado de iglesias, y renombró lugares primordiales de la ciudad, es decir, sustituyendo, por ejemplo, el término aborígen Yavirac (montaña de sol) por Panecillo²⁷⁶.

Entre otros antecedentes, el poder religioso de la colonización, mediante el capital simbólico del arte, alimentó la idea de la “ciudad franciscana” y de que las celebraciones hispanistas tengan matices religiosos (no es extrañar que la fiesta taurina se haya llamado “Feria Jesús del Gran Poder”)²⁷⁷. Desde la conquista, Quito fue utilizada para promover la fe católica en el país (religión que practica cerca del 70% la población).

Pese a que las cifras gradualmente han bajado en los últimos años, según el Instituto Nacional de Estadísticas y Censo, la fe religiosa en la ciudad de Quito, sigue siendo uno

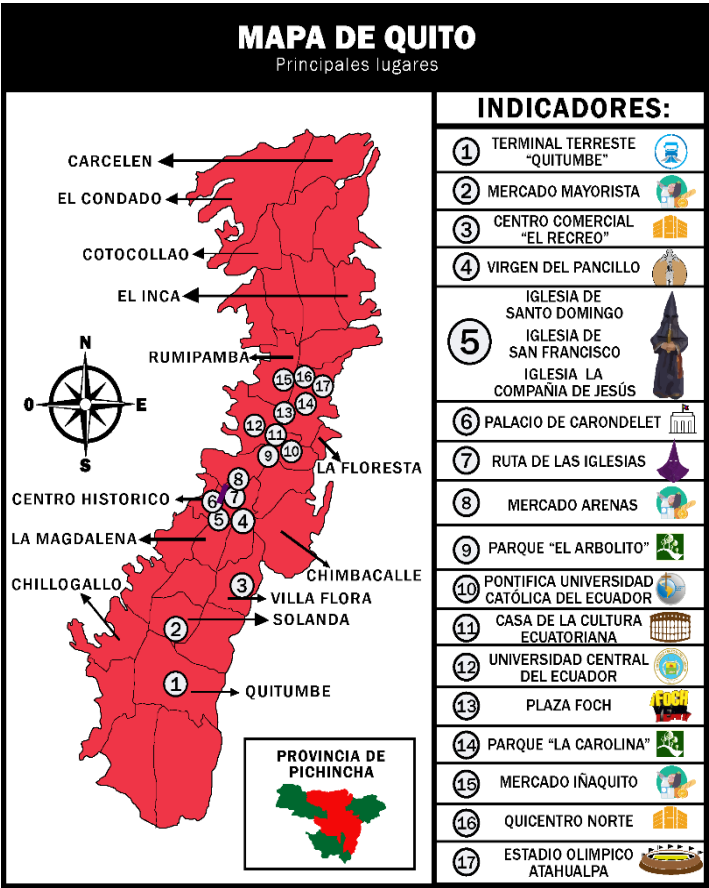
²⁷⁵ En 1789, el sacerdote jesuita, Juan de Velasco, publicó *Historia moderna del Reino de Quito y crónica de la provincia de la Compañía*, una obra donde se hacían alusiones al sistema social y político del Virreinato, y a vestigios arqueológicos de los aborígenes. El escritor Jorge Carrera Andrade, por su parte, en 1959, publicó *El Camino del Sol (Historia de un Reino de Desaparecido)*, una narración que transfigura a la memoria precolombina andina, donde el autor relata los orígenes de la cultura Cara, o refiere al mito de Quitumbe (padre ancestral del marañón de *Ki-tu*).

²⁷⁶ Al respecto, Yavirac o Panecillo es la montaña que divide el centro-norte y centro-sur de la ciudad, y donde reposa la escultura grande de una virgen. El monumento de la “Virgen del Panecillo” es un símbolo que no solo promociona la imagen de la ciudad sino, ante todo, es un símbolo religioso que representa la instauración del catolicismo.

²⁷⁷ Al respecto, cabe apuntar que, entre 1563 y 1822, la Corona Española había llamado a nuestro territorio Real Audiencia de Quito, ya que formaba parte del Virreinato de Perú, y se diluyó con la independencia de Ecuador en 1822. Durante los siglos del Virreinato se construyeron la mayoría de las iglesias que dominan gran parte del Centro Histórico y Colonial de la ciudad. La necesidad de evangelizar e implementar iconografías religiosas para agrupar a los fieles, que eran indígenas, obligó a la Corona, incluso, a reinsertar el arte religioso. Así, el arte funcionó como estrategia de embellecimiento y de afianzar el poder religioso y político. Por ello, el sacerdote franciscano Jodoco Ricke inauguró la primera escuela de Artes y Oficios en 1522, que posteriormente pasó a llamarse la Escuela Quiteña. Ahí se enseñaban técnicas de arte renacentista y barroco en escultura y pintura. De este modo, los artistas de la Escuela Quiteña aumentaron el capital simbólico de las edificaciones y de templos como San Francisco, La Compañía, La Catedral, San Agustín, que hasta la actualidad forman parte del patrimonio histórico de la ciudad y celebran ceremonias religiosas. La Escuela Quiteña se caracterizó no solo por reproducir las técnicas del arte europeo, sino que además expresó el carácter sincrético de sus productores, reflejado en el barroco andino. Ahí sobresalieron pintores locales como Miguel de Santiago en sus obras *Virgen alada del Apocalipsis*, *El Cristo de la Agonía*, Bernardo Legarda *Virgen de Quito*, o el conocido escultor y tallador indígena Manuel Chili Caspicara en La Sábana Santa.

de los marcos sociales más utilizados para la educación religiosa, escolar y moral. Esto se evidencia, por ejemplo, cuando anualmente se realizan las procesiones de Semana Santa (un recorrido por algunas iglesias del Centro Histórico), donde participan cucuruchos y voluntarios penitentes, y cuenta con el respaldo de los canales de televisión locales²⁷⁸.

La ciudad históricamente creció gracias a las migraciones provinciales, pero también se debe añadir que en los últimos años ha entrado en un fuerte proceso migratorio de carácter internacional, debido a la crisis política especialmente que han vivido países como Venezuela, Cuba o Colombia. Un fenómeno que ha hecho notar el racismo y la xenofobia, y la falta de gestión por parte de las autoridades locales al momento de bajar las tensiones y de plantear soluciones.



Mapa 2. Principales lugares en el norte, centro y sur de la ciudad de Quito.
(Elaborado por: Brayan Charro)

²⁷⁸ Más adelante se referirá la activación escénica del metal local, como el concierto Rockmiñahui, vinculado a recuperar figuras precolombinas de la ciudad milenaria.

El trazado urbano, de algún modo, refleja cómo se ha globalizado la ciudad, los contrastes coloniales y urbanos se puede notar en la construcción de centros comerciales, universidades, estadios, edificios financieros y gubernamentales (como los que se destacan en el Mapa 2). Ana María Guerrón apunta que la ciudad ha sido invadida por medios masivos globales y los efectos de la tecnología han generado una mirada fragmentaria de la ciudad, afectando el imaginario de sus habitantes. Sobre todo, cuando los mismos quiteños han clasificado por sectores, barrios y clases, a sus habitantes.

La diferenciación y clasificación geográfica social y cultural, como estrategia de exclusión o escisión, también ha tenido repercusión en la cultura urbana, sobre todo cuando expresiones como el rock, el metal, el hip-hop local, han tenido que buscar espacios para manifestarse.

Mientras la tecnología y las facilidades que ésta presta para comunicarse crecen de manera acelerada, la demografía también lo hace y paradójicamente la ciudad se va desarticulando. Es decir, se nota un fenómeno de rompimiento del tejido social urbano, ya que la ciudad no potencia nuevos espacios ni formas de socialización, evidenciándose otro tipo de crisis urbana social (Guerrón, 2012, p.39).

Estos contrastes, efectivamente, han repercutido en prácticas artísticas de la música popular urbana, como el rock y el metal. En una cultura ecuatoriana que no ha destacado por altos niveles de lectura, para muchos ciudadanos es más común relacionar a expresiones artísticas con sitios patrimoniales de la ciudad, como los museos, las galerías, los monumentos. De ahí que algunas expresiones urbanas en la ciudad de Quito han tardado en asimilarse dentro del imaginario cultural y han tenido que buscar espacios de expresividad, relegándose a métodos alternativos de intercambio y socialización.

Los enfoques sobre el funcionamiento de la cultura urbana en Quito podrían conducir a distintas discusiones, es un debate que merece mayor profundidad y acercamiento. Sin embargo, el afán básicamente ha sido proponer miradas para dilucidar las transformaciones de la capital y para comprender algunas problemáticas y contrastes geopolíticos, territoriales, urbanos sociales, religiosos, históricos, en los que se ha desarrollado la escena del metal extremo capitalino.

4.3.2. Bandas y medios de difusión alternativos.

En una territorialidad urbana que se ha caracterizado por la estratificación y la clasificación social, resulta interesante abordar las prácticas y actividades de la escena metalera hacia los años 90. El rock capitalino en su trayectoria –al igual que músicas populares tradicionales como el yaraví, el san juanito, o el pasillo– ha entrado a formar parte de la identidad musical de los jóvenes quiteños (Rodríguez, 2014, p.28). Cabe señalar que, si la identidad tradicional quiteña se ha caracterizado por el hispanismo, la religiosidad, la monumentalidad, promovidos por discursos oficialistas, entonces: ¿por qué la música popular urbana, que ha promovido conciencia social y una movida cultural, no ha sido valorada como parte de la diversidad de la ciudad?

Asimilar la música popular urbana como parte de la identidad no solo de bandas y públicos sino de lo que ha caracterizado a la ciudad dentro de los procesos de modernización todavía es una tarea pendiente. Si se considera que por muchas décadas la ideología territorial alimentó el sesgo provinciano de que quienes se asentaban en las zonas del norte tenían mayores posibilidades y mientras que en el sur se afincaban clases obreras, o migratorias. Esta mirada clasista y fragmentada, sin embargo, no limitó a jóvenes provenientes de sectores populares, a que se conozcan durante la secundaria y conformen bandas, que participaban en concursos colegiales, o en otros espacios alternativos como las “tocadas” en casas barriales, donde intercambiaban música.

Estas prácticas, especialmente, se insertaron en un momento desfavorable para el rock y el metal. Como se ha señalado, la escena musical, durante esta década, no solo enfrentaba la censura política y mediática por los mandatos y declaraciones del expresidente Abdalá Bucaram en contra del rock –el conflicto fronterizo agudizó la guerra con el Perú, el entorno social se preparaba para crisis bancaria con la dolarización, y, además, hubo el levantamiento indígena– sino también porque carecía de espacios y medios para difundir la música, por tanto: “La autogestión es el mecanismo que ha dado lugar a la generación del “mundo del rock quiteño” (Ayala Román, 2007, p.107).

Por ejemplo, un cartel del concierto de heavy y thrash metal a inicios de los años 90 (Imagen 42), donde se hacía el anuncio especial de bandas como Blaze y Tranzas de Guayaquil que iban a presentarse en la ciudad de Quito. Este tipo de medios de difusión, dada la ocasional presencia de conciertos de metal, generaba amplia expectativa sobre todo cuando venían bandas de provincias a la capital, era como si arribaran bandas internacionales.

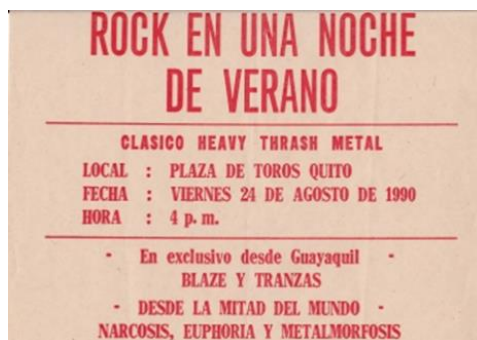


Imagen 42. Cartel de un concierto metalero a inicios del 90.

En diálogos que se ha sostenido con músicos de bandas de metal extremo de la capital – como Equidnos (seudónimo del vocalista, compositor y fundador de la banda de black metal Grimorium Verum, y aprendiz de ritmos de música tradicional ecuatoriana), Mayarí Granda Luna (poeta, letrista y tecladista de la banda de doom/death metal Decapitados²⁷⁹), James Peterson Zhong (vocalista gutural y fundador de la banda de black/death metal Eutanos, gestor de la desaparecida sala de conciertos Iglesia de Bender, y organizador del Encuentro de metal extremo Gutural, 2016, 2017, 2018), James Sloan (vocalista gutural, integrante de bandas de thrash/death/doom metal, como Blaze, Ente, Delicado Sonido del Trueno, y profesor de inglés), Eduardo Cando (instrumentos de viento en folk metal de Curare)– coinciden en decir que la escena del metal se amplificó considerablemente a mediados de los años 90.

Además, consideran que hubo un incremento de bandas que se interesaban por tocar metal extremo, pese a que no eran músicos profesionales, cumplían con estudios o trabajaban en sitios que no se vinculaban, en muchos casos, a instituciones. Estaban conscientes de que encarnar una actitud metalera en una urbe como Quito implicaba conflictos familiares, sociales y políticos.

El metal fue más allá de un asunto musical, porque sirvió para representar estratos socioeconómicos y para reivindicar, incluso, lugares de procedencia. Ellos cuentan que llegaron a la música por distintas motivaciones y razones; ya sea porque tenían familiares que escuchaban música tradicional y alguien de ellos tocaba algún instrumento folklórico (Grimorium Verum), porque en el colegio como materia debían dominar un instrumento (Curare), porque sentían inconformidad con la situación política, o porque se juntaban con amigos afines y al no disponer de centros de

²⁷⁹ También integró Procesión: banda doom metal creada en 1993. Después de abandonar la banda, junto a su compañero Juan Carlos Hurtado, crearon Decapitados.

especialización musical, practicaban escuchando grabaciones (Eutanos, Delicado Sonido del Trueno o Decapitados).

Es curioso notar que la sensibilidad musical se desarrollaba de manera prohibida, oculta, y lejos de cualquier valoración cultural, inclusive, para evitar la censura de sus cónyuges en sus entornos tenían que esconder sus artefactos (casetes, vinilos, discos) y escuchar a bajo volumen; sabían que era una música “prohibida” y que traía problemas a sus entornos. En el diálogo con estas bandas se pudo identificar que los músicos habían crecido musicalmente ensayando en pequeñas habitaciones de quienes disponían algún espacio; paralelamente a sus actividades estudiantiles (porque ciertamente la música no representaba ingreso económico), aun así, buscaban tiempo para reunirse y continuar ensayando.

La coyuntura social, mediática, política del país, además, puso una carga ideológica a la música, reactivando el aspecto moral. Algunos iniciados en la música eran prohibidos por sus familiares de vestirse o escuchar el metal, consideraban que este gusto musical iba en contra de principios religiosos y de educación; puesto que rompía algunos protocolos de convivencia. La ciudad entraba en un proceso globalizado y era inevitable la inserción de los sonidos electrónicos y la rápida apropiación de tendencias, por lo tanto, a mediados de los años 90, el *underground* se apoderó de la expresividad cultural:

Al entrar en contacto dos o más identidades musicales necesariamente se producen nuevos mestizajes y se renuevan los estilos; la búsqueda de nuevas sonoridades para los nuevos contextos permite que generación tras generación de *nuevos artistas* introduzcan nuevos elementos, instrumentos electroacústicos, electrónicos y digitales se integran en la identidad y las formas de la *música tradicional* (Cando, 2018, p.5).

La escena musical creció de manera autónoma, independiente y descentralizada; pocos miembros conocían partituras y sabían ejecutar técnicas instrumentales. La mayoría, en cambio, eran amateur, concuerdan los músicos entrevistados. Al respecto, se debe anotar que: “Lo amateur en el sentido aquí utilizado no se refiere a la “calidad artística” de su práctica” [...] El término *amateur* aquí no significa mal practicante o principiante, simplemente significa *no profesional* en el sentido tradicional del término (Ayala Román, 2007, p.114).

Desde este modo, se han localizado a diversas bandas que surgieron, entre 1991-2001 – este corte generacional es con el fin de identificar subestilos que se practicaban–, en el que destaca el heavy metal clásico, thrash metal, death metal, brutal death metal, grind

core, power metal, black metal, doom metal, folk metal, como se puede observar en la Tabla 4.

Ciudad	Banda	Subestilo	Año 1991-2001
Quito	Total Death	black/doom/death metal	1991
	Ente	grind/death metal	1991
	Grimorium Verum	black metal	1992
	Corazón de Metal	heavy metal	1993
	Procesión (posteriormente se llaman Decapitados)	doom/death metal	1993
	Kassiel	death metal	1994
	Likaón	thrash/ death/ hardcore grindcore metal	1995
	Sparta	heavy metal	1996
	Sueño Eterno	heavy metal	1996
	Viuda Negra	metal progresivo	1996
	Imperio Negro	black metal	1996
	Falc	heavy metal	1997
	Espada Sagrada	heavy metal	1997
	Isthar	death metal progresivo	1997
	Abhor	black metal	1997
	Demencia	thrash/speed metal	1997
	Lasen	rock experimental/avant- garde/death /doom metal	1998
	Almetal	heavy/thrash metal	1998
	Mad Brain	heavy metal	1998

	Liber Spiritum	black/death metal	1998
	Gorgonia	black metal	1998
	Eskathon	brutal/death metal	1999
	Borgia	black metal	1999
	Amazon	rock/power metal	2000
	Avathar	thrash/death metal	2000
	Aztra	heavy/folk/metal	2001
	Curare	longo/folk/metal	2001
	Onírica	heavy/doom/ metal	2001

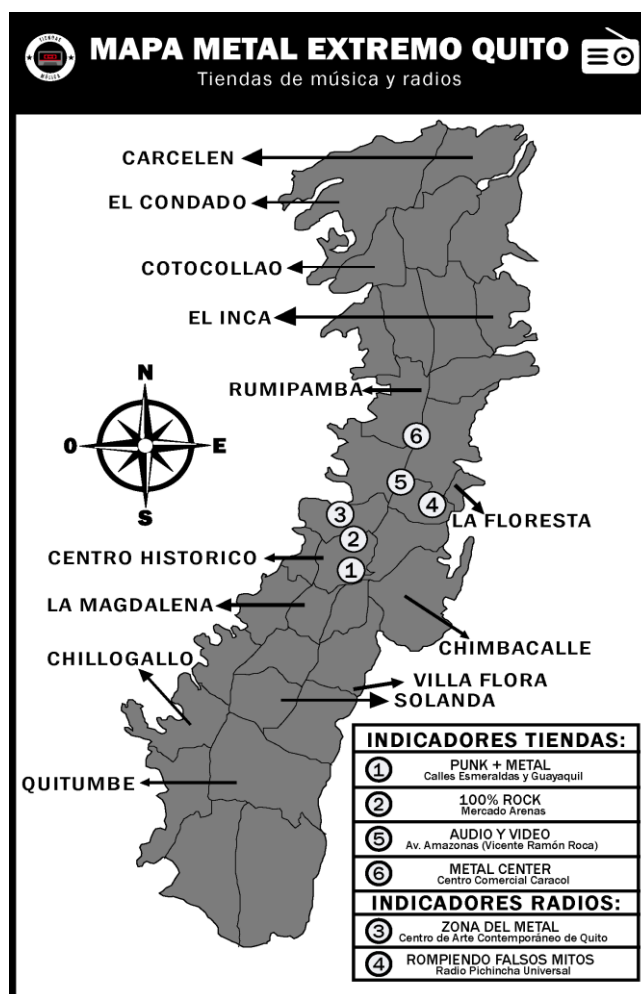
Tabla 4. Bandas de metal ecuatoriano entre 1991-2002.

La Tabla 4 da cuenta de que el subestilo más recurrente en la escena ha sido el heavy metal. Posiblemente, debido a la popularidad que gozaba el heavy metal español o el heavy metal clásico (NWBHM), a finales de los años 80. Otro aspecto a resaltar es que la mayor parte estas bandas se hicieron conocer en la escena por forjar una carrera musical independiente, participando en conciertos, produciendo demos y discos. Durante los años 90, las narrativas darían un giro hacia lo siniestro, monstruoso, grotesco, bélico, ocultista y satanista. En el metal extremo ecuatoriano cobraban importancia aspectos existenciales, psíquicos y fantásticos, la mirada del entorno se enfoca en el individuo.

En esta ocasión, no se detallarán producciones discográficas o actividades particulares de las bandas citadas en la Tabla 4 (excepto, en posteriores acápites donde se valorará cuestiones musicales, corporales, en los respectivos casos de estudio), porque eso supone entrar a otro abordaje. Lo que, si se matizará, a continuación, es la mención a lugares y conciertos donde bandas y metaleros encontraron interacción. En Quito escasos locales se interesaban por importar heavy metal y ocasionalmente metal extremo, es el caso de “100% Rock, Punk + Metal, Uva Rock, El Sótano, que grababan en casete (destacaban ritmos más fuertes), o también Metal Center, Metal Cuero (ubicados en centros comerciales). No había distribuidoras exclusivas del metal, solo

almacenes de discos de diversa música como Audio y Vídeo (apoyaban rock), o Musicalísimo” (Sloan, 2018: entrevista n° 2, corte 4).

La falta de distribuidoras y el desinterés por adquirir discos de metal extremo, obligó a que existan tiendas alternativas, donde se copiaban discos y vendían casetes. Lugares como Punk + Metal, 100% Rock, Audio y Vídeo, Metal Center (Mapa 3: numeral 1, 2, 5 y 6, respectivamente), abastecían la curiosidad de quienes experimentaban con el metal global.



Mapa 3. Un ejemplo de la ubicación de tiendas y radios de metal en los años 90.
(Elaborado por: Bryan Charro)

Por ejemplo, el mercado “Arenas” (Imagen 43), ubicado en el centro de Quito, hacia el lado derecho de la imagen, en un pequeño local funcionaba 100% Rock: ahí se podía encontrar bandas heavy/power metal, black metal noruego, sueco, o de death metal. Estos locales exclusivamente vendían copias de cintas, y estaban ubicados en sectores donde se gestaba el comercio popular de la ciudad. El intercambio informal de cintas y

discos, de algún modo, posibilitó relaciones interpersonales y el fortalecimiento de la escena musical.



Imagen 43. Actualmente, mercado Arenas, donde funcionaba el local 100% Rock.
(Foto: Freddy Ayala Plazarte)

Otro de los espacios que aportaron al circuito de la escena musical es el radial, aquí sobresalieron programas como “La Zona del Metal”, “Rompiendo falsos Mitos” (Mapa 3: numeral 2 y 4 respectivamente), “Historias del Lado Oculto”, “Prohibido Prohibir”. En el caso del programa “La Zona del Metal”, uno de los más reconocidos de la época, por ejemplo, hacia el año 1996, tuvo a Hugo Beltrán (vocalista de la banda Wizard) como mentalizador e impulsor, bajo la tutela de difundir el rock ecuatoriano y la cultura del metal, y que posteriormente tomaron la posta²⁸⁰.



²⁸⁰ Este programa, a fines de los años 90, era transmitido por Radio Planeta. Hasta el año 2012 el programa salió al aire y transitó por emisoras como Radio Pública, Distrito FM y Radio La Luna (actualmente los locutores Santiago Parra y Andrea Zumárraga retomaron el programa que se transmite vía *on-line*). En Quito, todavía la radio era un medio de comunicación a largo alcance en audiencias, por ello, “La Zona del Metal”, se constituyó en uno de los espacios sonoros predilectos para acceder a las noticias, biografías, historias, discos sobre el metal.

Beltrán, además de la iniciativa de este proyecto radiofónico, tuvo notable participación en la producción del primer disco que compilaba a bandas del rock y metal ecuatoriano, el cual se denominó *La Zona del Metal: Volumen I, II, III*; 1998-2001 y 2006 (Imagen 44), en el que se reunieron a importantes bandas ecuatorianas²⁸¹. La importancia del programa radial y del compilatorio, radicó en visibilizar la participación activa de las bandas y las interacciones sociales. Siguiendo estas referencias, otro programa que cabe destacar es “Historias del Lado Oscuro”, fundado en el año de 1998, por el publicista Diego Suárez, transmitido en Radio Planeta, considerado uno de los mentores en introducir la cultura gótica al país, debido a su amplio conocimiento en este campo.

[...] los primeros indicios que más tarde darían lugar al surgimiento de la cultura gótica en el Ecuador se remontan a 1992, año en que la radialista Alejandra Miranda estrena en Radio Visión 91.3 FM, el programa Radio Ataka donde se empieza a transmitir música de bandas como Bauhaus, Siouxsie and the Banshees y The Cure. Este programa que estuvo al aire hasta 1996 daría a conocer bandas de distintos estilos musicales pertenecientes al estilo gótico como la música electrónica, industrial y alternativa. (D. Suárez, citado en Acuña, 2015, p.33).

Según la autora, además, la cultura gótica adquirió mayor presencia y representatividad en los años 1996-97, cuando apareció el primer bar “Soho” y la tienda “Gothic Shop”, donde se importaban artefactos como casete, vestimentas, accesorios, de importantes disqueras del metal internacional y, de esta manera, se forjó una cultura urbana interesada por literatura romántica y ocultista. El programa radial “Historias del Lado Oscuro”, por su parte, adquirió sintonía gracias a que la radio todavía era capaz de fascinar sonoramente con relatos ocultistas. Diego Suárez se dedicó a:

Leer historias de terror, a dar a conocer a la gente los escritos de Lovecraft, a leerle a Edgar Allan Poe, y a tener alrededor de sí ya algunas bandas, que eran apadrinadas por él, digámoslo de alguna manera, claro que no económicamente, pero por lo menos en la cuestión de la idea, de reunirse, y hacer una tarde de cine de terror, una fiesta gótica, un *Goth Valley*. Diego Suarez sembró el germen y dio apoyo a bandas de gótico naciente (Granda Luna, 2018: entrevista n° 6, corte 1).

²⁸¹ Entre las que destacaban Blaze, Basca, Wizard, Falc, C.R.Y, Sparta, Animal Rock Vital, J.C. Velasco, Falc. A su vez otro aporte a la escena del metal ecuatoriano durante los años 90 son los compilatorios *Ecuador Subterráneo I* (1997) y *II* (1999), que estuvo compilado por César Padilla y José Luis Terán. En el compilado *II*, por ejemplo, figuraron bandas de death metal, black metal, doom metal, como Mutilated Christ, Grimorium Verum, Mortuum, Legión.



Imagen 45. Afiche del festival de música gótica Goth Valley, diciembre de 2009, Quito.

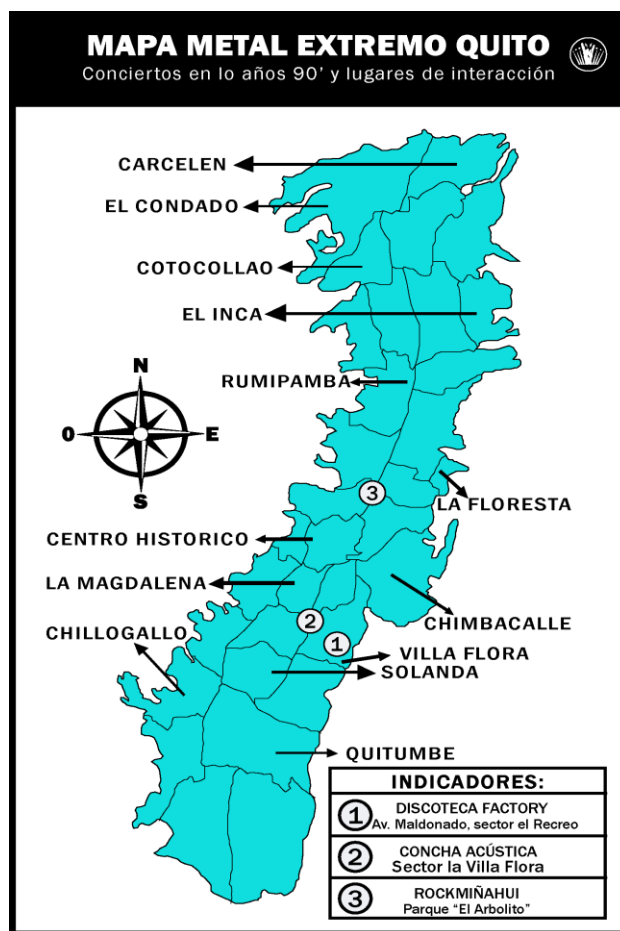
El ejercicio de la oralidad en la radio, practicado por Diego Suárez, a través del ocultismo, el terror, lo romántico, lo arabesco, desde un aspecto teatral, musical, artístico e intelectual, estimuló a que jóvenes de la urbe capitalina encarnen una estética neogótica. Incluso, condujo a la realización de la revista que lleva el mismo nombre (la revista “Historias del Lado Oculto”, alrededor de 14 ediciones). En el caso de un afiche del concierto *Goth Valley* (Imagen 45), realizado en Quito por Diego Suárez, muestra los rasgos de la estética oscura y visual europea del metal gótico, que surgió hacia los años 90 en Inglaterra y Noruega. Si bien, esta contracultura progresivamente atrajo públicos, representó un novedoso esquema corporal y contaba con bandas pioneras que combinaban el gothic con el doom, como Zelestial, Hempírika, Vendimia, Nekrotika, Trovador Depresivo, Poemas Muertos, Delicado Sonido del Trueno, Calle Morgue, entre otras.

4.3.3. Conciertos: invisibilización del cuerpo y visibilidad metalera.

Otra de las contribuciones para identificar el desarrollo de la escena son los conciertos, que se han utilizado estratégicamente para promocionar y consolidar bandas, activar públicos, o promover la imagen de organizaciones culturales rockeras. Pese a que la realización de conciertos ha sido uno de los mayores obstáculos, acarreando significativas pérdidas y problemáticas al sector del rock y el metal quiteño.

Para ilustrar algunas problemáticas que han tensionado la forma de mirar a la música popular urbana, y que han afianzado sentidos identitarios, se revisarán cuatro escenarios, que han marcado los trayectos del metal en Quito: el primero, el concierto en el barrio Solanda, en 1996 (se identifica el sector en el Mapa 4); el segundo, la

tragedia en la discoteca Factory, barrio Recreo, en 2008; el tercer momento, el Festival de la Concha Acústica, barrio Villa Flora, 31 años vigente, y el Rockmiñahui «Rito urbano de Resistencia», parque El Arbolito, 21 años vigente (Mapa 4, numeral 1, 2, 3) .



Mapa 4. Ubicación de conciertos desde los años 90. (Elaborado por: Bryan Charro)

Los reducidos espacios en los que se desempeñaba la escena musical de los años 90 se reforzaron con los conciertos. La escénica ha sido fundamental para conmemorar la *performance* del metal y para fomentar la socialización de la música entre asistentes, ante la falta de espacios oficiales. Los conciertos, además, han contribuido a identificar el contexto donde se han desarrollado las prácticas musicales (Kahn-Harris, 2000).

En Quito, muchos conciertos se realizaban en sedes barriales, de manera clandestina, sin contar con permisos, recursos, infraestructura, o equipos de sonido de alta calidad²⁸². No obstante, hubo un concierto realizado en sede barrial, que reforzó el estigma social

²⁸² Uno de estos espacios recordados por el *underground* quiteño era El Sótano, que salió del esquema de las casas barriales. El Sótano empezó como una tienda de metal extremo y de ensayos para bandas. José Luis Terán, el impulsador de El Sótano -que era el espacio de un galpón- consiguió que en este lugar se presentaran importantes bandas de metal como Ente, Total Death.

hacia la cultura metalera, ocurrido en el barrio Solanda, ubicado al sur de Quito. Al cual se hace mención en el documental denominado *Rock Ecuatoriano*, donde se muestra una parte de lo que realizó la cadena MTV en 1998, a propósito de su programa Semana del Rock MTV²⁸³, y que fue reproducido por el programa local de La Televisión (LA TV).

En uno de los programas se enfocaba en la suspensión violenta de conciertos de rock y metal en Ecuador, como el concierto del barrio de Solanda, registrado en septiembre de 1996, suspendido por la irrupción policial que procedió a cortar el pelo de los asistentes, debido a supuestos “actos obscenos”.

Meses antes, sucedía la primera represión de la década, el 23 de marzo de 1996, en el Coliseo San Calletano²⁸⁴, ciudad de Ambato: alrededor de un centenar de soldados habrían ingresado a cortar el pelo de quienes se encontraban en el evento, bajo el argumento de que se trataba de una “secta satánica”. El expresidente, Abdalá Bucaram (uno de los mandatarios que diezmó a los rockeros), había enviado a cortar el pelo a los asistentes del concierto, su negativa a los sonidos estridentes y a las chaquetas de cuero mantenía complicidad con la mirada que proyectaban los medios de comunicación, como la conocida revista Vistazo o el noticiero 24 Horas del canal Teleamazonas, que presentaban una imagen polémica, problemática y desviada de la música, restando otro tipo de valores²⁸⁵.

En el documental, algunos testimonios indican que la fuerza policial había utilizado cuchillos para reducir sus cabellos. Posteriormente al suceso, titulares de la prensa local censuraban con vileza al movimiento rockero: “Rapados a la fuerza”; “Inquisición sobre el rock y el pelo largo”; “Jóvenes rockeros y la policía chocaron. Decenas de presos y la destrucción de patrulleros dejó la refriega”. El tensionado contexto que muestra el documental también presentaba las declaraciones que el entonces presidente Abdalá

²⁸³ Recuperado y publicado en canal youtube en 2016, a cargo del periodista Pablo Rodríguez. En el siguiente enlace consta el mencionado documental: <https://www.youtube.com/watch?v=ecsBJTsymRk>

²⁸⁴ “Pese a que el lugar del concierto se había cambiado (debido a una petición que los moradores del barrio “Los Tres Juanes” hicieran al Intendente de Policía para que se suspenda el permiso respectivo), la cartelera para esa tarde anunciaba la presentación de Incarnatus, Demolición, Cry, Sacrificio Punk, y prometía una buena función” (González Guzmán, 2004, p.35).

²⁸⁵ A partir del ejemplo expuesto, se debe apuntar que, en el entorno ecuatoriano, el discurso político y mediático de la censura sometió al movimiento rockero. Ante la violencia policial: “Los integrantes del movimiento hicieron un llamado a los jóvenes para que denuncien atentados contra sus derechos en el SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia). En cuestión de días, en todo el país, cientos de casos por violencia policial o represión colectiva fueron presentados no sólo a dicha institución sino en medios de comunicación y organismos de Derechos Humanos” (González Guzmán, 2012, p.36).

Bucaram hizo a una cadena de televisión mexicana, cuando se le preguntó sobre el rock en Ecuador, sentenciaba que:

Nosotros no inventamos las motas, ni las chompas de cuero, ni los pelos de *hippie* ni mucho menos, nosotros no inventamos tampoco ni el consumo de drogadicción, el consumo de cocaína o marihuana, nosotros no hemos inventado la música rockera que, en ocasiones, influye en la mente de los jóvenes, nosotros no hemos inventado el alcohol industrializado, así que ese es un prejuicio cultural (A. Bucaram, declaraciones recuperadas del documental *Rock Ecuatoriano*, 2016).

A raíz de este suceso, los rockeros se asociaron para no callar ante el escarnio público y la humillación de sus identidades corporales y comenzaron a realizar campañas para presionar a la opinión pública. Jaime Guevara mentalizaría una de estas concentraciones en la Plaza Grande, frente al Palacio de Gobierno: “varios manifestantes se concentraron para cantar y protestar a favor de la liberación de los 39 detenidos en el concierto de Solanda que todavía continuaban en prisión” (González Guzmán, 2004, p.36).

La persecución al “cabello” en los conciertos de Solanda y Ambato, ya había generado distintas reacciones en la escena. Los metaleros se agrupaban y se reunían semanalmente para promover actividades que defiendan su estilo de vida y sus prácticas musicales²⁸⁶. Una de las actividades fue el concierto “Rock sin camuflaje” en la Plaza de Toros Belmonte (Quito), que utilizó el término “camuflaje” para ironizar el uniforme policial, a esta cita fueron invitados medios nacionales e internacionales como MTV. Paralelamente, entre el 17 y 23 de marzo de 1997, se desarrollaba la primera “Semana del Rock” ecuatoriano en Quito, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en conmemoración de lo sucedido en el concierto de Ambato.

El segundo caso que merece destacarse es el incendio sucedido durante el concierto Ultratumba en la discoteca Factory, acontecimiento que representó uno de los momentos más sensibles que experimentó la escena metalera del Ecuador. El concierto en la discoteca Factory se llevó a cabo la tarde lluviosa del 19 de abril de 2008, en el barrio El Recreo, sector sur de la ciudad de Quito. Durante el concierto, sucedió un trágico incendio, mientras uno de los integrantes de la banda Vendimia hacía una puesta

²⁸⁶ Otras organizaciones que se preocuparon por integrar a los rockeros y metaleros: “[...] algunos centros culturales existentes y otros creados a partir de 1996, entre los más importantes se destacan el Movimiento pro Libertad Artística y Juvenil, el Movimiento Rock al Sur del Cielo, La Corporación Cultural Ecuador, Movimiento Desobediencia Civil, y el Colectivo Diabluma en la ciudad de Quito, el Frente Cultural Rock (Tabacundo), el Centro Cultural 3 Juanes (Ambato), Prohibido Centro Cultural (Cuenca), el Comité pro defensa de los derechos de los rockeros (Guayaquil), el Movimiento Libre Expresión (Portoviejo)” (González Guzmán, 2012, p.53).

en escena de bengalas que consumieron gran parte del techo del recinto, ahí murieron 19 personas (entre ellos, músicos de la banda Zelestial), con un total de 24 heridos. Si bien es cierto, la discoteca Factory era un espacio clandestino que no ofrecía las garantías necesarias para la realización del evento artístico, la falta de espacios y apoyo de instituciones motivó a que se acuda a tal recinto. Ultratumba era un concierto de metal gótico, que apuntaba a premiar a exponentes bandas de este estilo musical en el país, ahí participaron Hemptirika, Anghelis, Vendimia, Lamento, Trovador Depresivo, Zelestial (Imagen 46).



Imagen 46. Afiche del concierto de metal gótico, discoteca Factory.

A partir de este suceso, cabría interrogarse: ¿qué tipo de diversidad metalera se visibilizó? ¿Por qué se invisibilizó el cuerpo? La tragedia de la discoteca Factory, por una parte, encendió el debate público ante la falta de políticas estatales, que no garantizaban espacios donde se expresen diversidades como el rock y el metal; y que, históricamente, han sido excluidas y aisladas (Ochoa, 2009; Carmigniani & Zurita, 2011; Muñoz; 2012; Madrid, 2013; Acuña, 2015).

Por otra parte, los medios de comunicación provocaron el pánico moral en la ciudadanía, dado que el enfoque de algunos canales de televisión y periódicos reactivaron la memoria de lo que sucedió en los años 90, presentando a la música urbana como si se tratase de una práctica desviada, profana, ritualística, y como si pervertía la mente de los jóvenes.

La satanización del cuerpo metalero en la discoteca Factory demostró que la cultura ecuatoriana aún no estaba preparada para comprender estéticas de la música popular.

El “negro” se convirtió en la metáfora del escarnio público, un cuerpo señalado por una mirada incapaz de reconocer identidades urbanas. El desconocimiento social y los contextos de lucha social del metal habían sido ignorados. Además, se desconocía que músicos de bandas o asistentes al concierto eran profesionales, padres de familia y artistas. Luego de la tragedia, la cruzada mediática infundó una narrativa siniestra, a través de reportajes, entrevistas, crónicas:

Reportajes en canales de televisión –específicamente en Teleamazonas y Ecuavisa– y periódicos –El Extra y El Universo–, que lejos de enfocar el hecho desde la objetividad, siguieron reproduciendo estos discursos de estigmatización, llegando incluso a culpar de la tragedia a los propios asistentes del evento por considerar a sus prácticas como satánicas y oscuras. De esto, la opinión pública también estaba dividida, en parte por esa idea que difundieron algunos periodistas de que ese día los *rockeros* y *rockeras* invocaron a la muerte y por ello ocurrió todo (Muñoz, 2012, p.76).

Investigadoras como Ma. Isabel Carmigniani & Ma. Zurita (2011), Andrea Acuña (2015), se dedicaron a recopilar y analizar, el enfoque mediático y la incidencia discursiva, en el aspecto moral. Por ejemplo, en el estudio que realizaron remarcaron titulares de diario *El Extra*, de la ciudad de Guayaquil, uno de los periódicos más sensacionalistas del país, fechado el 21 de abril de 2008, el cual no escatimó la ética periodística al publicar imágenes de los cuerpos calcinados, violentando el dolor de familiares y perjudicando la imagen de la escena, en la portada decía: “Roquero murió ‘con las botas puestas’”.

O también: “Fueron 20 minutos infierno en la discoteca Factory ¡Tres días de luto por calcinados de “Ultratumba”! /Los cuerpos irreconocibles de los roqueros terminaron como los personajes de algunas de las canciones góticas que ellos solían escuchar”. Mientras que, por su parte, diario El Comercio, con un enfoque más conservador y formal, el 22 de abril ubicaba en una de sus páginas: “Rock duro trasciende el estigma de la violencia”, y también el 27 de abril: “300 roqueros despidieron a sus amigos ‘al otro lado del silencio’”²⁸⁷.

Es interesante apuntar que los múltiples titulares no hacían un tratamiento especial de la cultura gótica, en gran medida, se reducía a una sesgada perspectiva sensacionalista que desacreditaba el esfuerzo de construir alternativamente una escena musical urbana. Por tal motivo, los medios de comunicación exhibieron el rock y el metal en páginas y

²⁸⁷ Estos titulares fueron tomados aleatoriamente de los estudios realizados en las investigadoras mencionadas, que están citadas en la bibliografía general.

pantallas, a nombre de una tragedia, y el espectáculo mórbido de diarios como *El Extra*, consiguió ratificar la negación del cuerpo metalero como actor social y productor cultural.

En la primera década del segundo milenio, la televisión ecuatoriana contaba con grandes audiencias y era responsable de la conciencia y opinión ciudadana.

La mirada descontextualizada sobre aspectos históricos, culturales, mitológicos, sobre el metal, se manifestó cuando en canales de televisión se emitían juicios del concierto, como “Invocación a la muerte”, “Adoración”. En esta perspectiva, el periodista Freddy Elhers, que acaparaba audiencias en su programa dominical “La Televisión”, en el 2008: “[...] según su criterio: “las palabras de muerte traen muerte, las palabras de amor traen amor”, es decir, el presentador insinuó que las palabras impresas en el flyer atrajeron de una manera indirecta la tragedia para las 19 personas que fallecieron en el incendio [...]” (Acuña, 2015, p.46).

En este contexto, en el que los criterios de la prensa, el estigma social, provocaban divisiones y tensiones, se pronunció el alcalde de la ciudad, Paco Moncayo, y decretó tres días de luto por la tragedia. Por su parte, la concejala Margarita Carranco, que dirigía la veeduría, mostraba sorpresa por lo sucedido, sobre todo, cuando los colectivos y organizaciones de rock reclamaban la falta de espacios públicos. En cambio, ella reivindicaba un trabajo de cinco años con jóvenes rockeros, hiphoperos y reggetoneros de Quito, a través de la Comisión de Equidad Social y Género del Municipio de Quito, que apoyaba varios conciertos, especialmente en espacios públicos. En este intercambio de discursos, entre las autoridades acusadas y sectores de rockeros, se discutieron temas de seguridad para la escena urbana.

Las organizaciones rockeras que mostraron su respaldo a la veeduría fueron “Al sur del Cielo” y “Diabluma”. Al sur del cielo organizó una movilización el 26 de abril del 2008 en honor a las víctimas, el cual contó con cientos de rockeros y rockeras, visibilizando al movimiento metalero quiteño como hace mucho tiempo no pasaba en Quito desde el 1996 cuando la represión policial los convocó a organizarse (Muñoz, 2012, p.72).



Imagen 47. Marcha solidaria por Factory, 26 de abril de 2008. (Foto: Agencia RPA)

Entre las múltiples reacciones que generó la tragedia de Factory, se puede destacar una marcha colectiva (Imagen 47), organizada por Al Sur del Cielo, la cual estuvo presidida por músicos, gestores. Entre sus consignas convocaba a la ciudadanía en general y demostraban el poder de representatividad de la cultura metalera. Esta movilización fue un acto simbólico y contó con activa participación; a través de carteles y expresando a los ciudadanos que la diversidad sea aceptada, tolerante, comprensible y de convivencia²⁸⁸.

La discoteca donde sucedió la tragedia fue reconstruida y la convirtieron en un espacio para realizar conciertos o promover actividades culturales, y pasó a denominarse: Parque de las Diversidades. Anualmente, en este espacio, se realiza un concierto, se organizan charlas, para conmemorar la tragedia del 19 de abril de 2008²⁸⁹. Sin embargo, continúan las denuncias del sector rockero al gobierno central ante la falta de espacios que promuevan “la apertura de espacios abiertos para el uso. Espacios como aquellos que, desde la lógica municipal, han sido identificados como públicos. Las

²⁸⁸ De igual manera, el colectivo Diabluma organizó un concierto masivo en el Coliseo General Rumiñahui, invitando a la banda de death metal norteamericano Obituary, junto a otras bandas locales; las recaudaciones de este evento iban a los familiares de los desaparecidos, posteriormente, se creó una veeduría ciudadana para vigilar el caso Factory.

²⁸⁹ Por otro lado, familiares de los desaparecidos en la tragedia, con el fin de mantener la vigencia del caso, se organizaron para conformar la fundación ¡Factory nunca más!, en el año 2010. No obstante, y pese a que se han creado comisiones y organizaciones, la responsabilidad de la tragedia –entre organizadores de Ultratumba y del Municipio de Quito, es decir, los que emitieron permisos de funcionamiento, sin considerar que el local no contaba con las garantías para el evento– todavía no han determinado culpabilidades y sanciones, según dice el titular de diario *El Telégrafo*: “Ninguna persona fue a la cárcel por el incendio de la discoteca Factory”, publicado el 19 de abril de 2018.

intervenciones estatales también se focalizaron en la entrega de recursos económicos y logísticos para la ejecución de conciertos en aquellos espacios” (Madrid, 2013, p.129).

En resumen, el suceso de Factory es referencial para comprender el manejo que ha hecho la retórica multicultural en temas de rock y el metal, a comienzos del nuevo milenio. No solo porque tensionó la construcción identitaria y anónima del *underground*, sino también porque el descuido institucional, la propaganda mediática, tergiversaron la imagen corporal, reduciendo la importancia cultural de la música extrema.

Este contexto reactivó la imagen peyorativa del metalero “drogadicto”, “satánico”, carente de cualquier otra proyección. La tragedia evidenció que el cuerpo metalero no podía afirmarse como agente social en la urbe y desmontó una mirada que señalaba al cuerpo por su vestimenta y cabello, entre la imagen y el estereotipo: no en vano, en la modernidad las convivencias urbanas han obligado a mantener distancia y a generar un borramiento del cuerpo (Le Breton, 2003, p.122).

El tercer momento que marca los trayectos del metal en Quito, son los conciertos en espacios públicos, en los que se hará referencia a la Concha Acústica y al Rockmiñahui. Conviene decir que la escena del metal ha enfrentado diversas problemáticas porque en los últimos años han proliferado conciertos de gratuidad. Los conciertos de metal extremo que ampliamente se difundieron en sedes barriales, desde los años 90, cobraban un mínimo aporte (lo cual contribuía a sostener los gastos del local o equipos, en ciertos casos, las bandas no cobraban por presentarse), y por tratarse de espacios cerrados, los recitales han sido para reducidos públicos. La realización de festivales independientes a campo abierto ha tenido como principio exponer la diversidad de estilos musicales, pasando del rock hasta el metal extremo, entre bandas experimentadas y nuevas.

Los festivales gratuitos, sin embargo, se han inclinado por masificar públicos y ha permitido que la música sea escuchada en el espacio público. Para lograr estos propósitos, se han alineado, postulado, negociado, o por mérito, con el poder estatal; pero no siempre, por supuesto, han conseguido sus objetivos o han entrado en la agenda de los fondos institucionales. Quienes lo han logrado han recibido apoyos financieros por parte de entidades y autoridades de turno, entre los cuales se puede mencionar el Ministerio de Cultura y Patrimonio, el Municipio de Quito, Administración Zonal, Prefectura de Pichincha, Casa de la Cultura Ecuatoriana.



Imagen 48. Festival de la Concha Acústica, Barrio Villa Flora, 31 de diciembre 2016.
(Foto: Freddy Ayala Plazarte)

El festival de la Concha Acústica, celebrado cada 31 de diciembre, liderado por la Corporación Al Sur del Cielo, surgió por la autogestión y motivación de sus integrantes, con el fin de reivindicar la práctica y cultura del rock capitalino. Como se mencionó en otra parte de la investigación, su primera edición fue en 1972, bajo la perspectiva de tributar el festival Woodstock (1969). Posteriormente, esta idea fue retomada en 1987, e inicialmente se lo iba a realizar en el barrio Dos Puentes (sur de Quito), pero debido al rechazo de los pobladores del sitio, decidieron trasladarlo al barrio de la Villa Flora. Este festival, hasta el año 2019, ha cumplido 31 años de realizarse consecutivamente, por su escenario han pasado bandas representativas de la escena del rock y el metal ecuatoriano. Su espacio de realización, ofrece una panorámica geográfica y del sur de la ciudad de Quito, donde se desarrolla el concierto (Imagen 48).

Desde sus orígenes la Concha Acústica se convirtió en un punto de confluencia cultural y del movimiento rockero y funcionaría como lugar estratégico en el posicionamiento político de los rockeros y metaleros del sur de Quito. Además, serviría para concentrar identidades urbanas de sectores populares. Entre 1980 y 1990 el rock capitalino creció de manera descentralizada, las movidas del norte, por ejemplo, se concentraron en barrios como: Cotocollao, San Carlos o Carcelén.

Lo cual, se demuestra con la presencia de bandas metaleras en el noroccidente de Quito (provenientes de sectores de Cotocollao, Carcelén, Pomasqui, localizadas en el Mapa 5) como Demencia (thrash speed metal), Lasen (rock experimental/avant-garde/death/doom metal) o Likaón (thrash/ death/ hardcore grindcore metal). Demostrarían una escena subterránea que afianzaba una “hermandad” con el metal, desinteresada de lo comercial o de imitar a figuras de rock (Pintado, 2018, p.22).



Mapa 5. Puntos de concentración e intercambio informal de música, en los años 90. (Elaborado por: Bryan Charro)

Mientras que, las movidas del sur, se desarrollaron en barrios como la Villa Flora, Chillogallo, la Pilsener, la Magdalena, los Dos Puentes, Solanda (localizadas en el Mapa 5. Estos espacios de intercambio musical indudablemente confluían en la Concha Acústica. El colectivo Al Sur del Cielo, al observar la significativa audiencia que concurría anualmente a su festival, impulsó la movida del sur como uno de los lugares significativos para la enunciación del movimiento rockero capitalino: “el hecho de que la mayoría de roqueros en Quito estén en el sur, ante el embate de sujetos roqueros en otros sectores del Distrito Metropolitano, es evidente la mayor presencia, al menos evidenciada, de roqueros en dicha zona de la ciudad. Quizás la mayor visibilización de los roqueros en el sur responda a dicha condición de clase establecida [...]” (Ochoa, 2009, p.80).

De cualquier modo, la Concha Acústica ha sido uno de los actores fundamentales en el trayecto del metal en Quito, si se quiere, ha sido un lugar simbólico que permite comprender la relación política con el espacio, a modo de apropiación y arraigo, que han experimentado rockeros y metaleros de distintas generaciones. Ciertamente, la toma

simbólica del espacio explica en gran medida las consecuencias de la división clasista de la ciudad por zonas geográficas (anteriormente se detallaron), ya que cuando las migraciones y asentamientos urbanos definieron a las clases populares y obreras (ubicadas en el sur). Por ello, se debe entender que el desarrollo del rock y el metal capitalino, se insertó especialmente en los jóvenes de bajos recursos y de sectores descentralizados.

Finalmente, el festival Rockmiñahui Ritual Urbano de Resistencia, que cumplió 21 años, es otro de los eventos públicos de importancia para la escena, en sus comienzos autogestionado e independiente. Este festival ha organizado conversatorios académicos, danzas primigenias, música étnica, y se ha desarrollado en el parque de El Arbolito, ubicado en El Ejido, sector centro-norte de Quito. En sus ediciones han participado bandas de metal extremo, folk metal, heavy metal, hard core, punk.

El Rockmiñahui comenzó a promoverse bajo la tutela de Héctor Cisneros, líder de los Perros Callejeros, uno de los colectivos representativos del teatro popular de la calle. Entre las prioridades del festival ha estado ofrecer a la ciudadanía un espectáculo público de música urbana y promover una conciencia histórica, respecto de la identidad, el mestizaje, la etnicidad. El término Rockmiñahui, que fusiona la palabra rock y Rumiñahui, es un neologismo para representar lo aborigen y mestizo. El guerrero ancestral Rumiñahui ha sido la imagen icónica del festival, a través del cual se ha mostrado la reivindicación del Quito aborigen (Imagen 49).



Imagen 49. Festival Rockmiñahui, 2 de diciembre de 2018. (Foto: Freddy Ayala Plazarte)

En el festival del 2 de diciembre, por ejemplo, destaca el momento que la banda Decapitados se presentaba, tres días antes de las fiestas hispanistas de la ciudad, donde se puede ver el icónico rostro de Rumiñahui en los carteles, sus facciones expresan

rebeldía y lucha. Rumiñahui, hijo de Huayna Capac, emperador del Cuzco y hermano de Atahualpa; era un guerrero incaico del siglo XV, que lideró la resistencia aborigen en plena época de la conquista española.

De ahí que el Rockmiñahui, más allá de ser un festival de música independiente haya rendido tributo a un guerrero que resistió al colonialismo del siglo XV, y se haya traducido al Ritual de Resistencia Urbana: “el Rockmiñahui, sería un festival que también pretende contraponerse al oficialismo, al promulgar la imagen del héroe indígena que defendió el sitio de Quito por parte de los españoles” [...] (Ochoa, 2009, p.74).

La resistencia constituye un hecho transcultural en la escénica, porque sin dejar de tener una postura disidente se traslada al campo de la música moderna. En América Latina, y particularmente en Ecuador, ha sido fundamental actualizar tradiciones milenarias con la música. A pesar de que las celebraciones hispanistas, anualmente, continúan ocupando los titulares de la prensa y la cobertura de canales de televisión locales. El Rockmiñahui no ha podido contar con una masiva difusión, pero, no obstante, ha demostrado que se puede celebrar a otras figuras que han formado parte de la histórica ciudad de los *Kitus*.

En resumen, los hechos sucedidos en el concierto de Solanda, 1996, la tragedia de Factory, 2008, donde lo mediático y la indiferencia de autoridades, han tenido parte de la responsabilidad en las divisiones culturales, fronteras ideológicas, y en el modo de mirar y valorar la música popular urbana.

El incendio de la discoteca Factory, es una muestra del lado clandestino en el que se han realizado conciertos, a riesgo de no cumplir con los requerimientos y seguridades, ya que “[...] al no encontrar esta respuesta a la satisfacción de las necesidades en el marco de «lo público» como denominación institucionalmente construida, buscan que estos lugares privados puedan abastecer y resolver tales requerimientos sociales y culturales” (Madrid, 2013, p.130)

Los conciertos que han recibido fondos estatales se han enfrentado a un sistema burocrático que ha impuesto normativas, tal como sucede con las cautelosas medidas que el sector policial ha puesto en práctica, sea por la total prohibición de bebidas alcohólicas, la confiscación de objetos corto punzantes, cinturones, o que no sobrepasen las 18h00 o 19h00 (en el caso de la Concha Acústica, años previos lo hacían hasta las 20h00). Parece que las normativas de las autoridades municipales han incomodado a los organizadores y que la música pierde espacios en lugar de ganarlos. No obstante, la

intervención estatal ha significado un reto para los colectivos, no solo porque deban regirse a bases legales, sino porque la escénica obliga a que exista gestión cultural y política pública.

Para algunos organizadores, la gratuidad ha generado pérdidas económicas y desinterés, porque el público de la escena no ha priorizado conciertos de menor escala. Por ejemplo, han preferido asistir a conciertos de metal extremo de bandas reconocidas antes que de bandas locales. Sin embargo, se debe entender que los públicos generacionalmente han variado, puesto que han encontrado en otros mecanismos de interacción, como las aldeas virtuales. Pero también hay que remarcar que los festivales de música independiente han sido espacios en los que el rock y el metal han entrado a formar parte de la percepción urbana de la ciudad, y por ello, se hace necesario replantear la metodología escénica (Kahn-Harris, 2000)²⁹⁰.

El recorrido de este apartado ha permitido reconocer actores, lugares, escenarios, que han sido influyentes y han contribuido a las prácticas e interacciones de la escena musical. Es evidente que se podría seguir ampliando y debatiendo los trayectos del metal en Quito, sin embargo, la intención ha sido ofrecer perspectivas para comprender las circunstancias en las se ha producido y circulado la música.

Los espacios examinados, ya sea en cuanto a la adquisición informal de música en tiendas alternativas, las bandas sobresalientes, las radios locales, la propuesta escénica de conciertos, han estado permanentemente disputándose el lugar de la visibilidad y el reconocimiento, en una ciudad que geográficamente está marcada por estratificaciones sociales, y que históricamente está comandada por la institucionalidad.

²⁹⁰ Es importante decir que, la oferta constante de bandas, a partir del año 2000, hace difícil la tarea de cartografiar, ha dispuesto de varios flujos para promocionarse, como redes sociales o canales de *youtube*. La escena musical del metal de Quito se ha adaptado a las transformaciones tecnológicas y con ello también ha modificado su imagen y sonoridad. A modo de cierre, se citan a bandas que forman parte de la escena del metal extremo de la ciudad, desde el año 2002, algunas aparecen en circuitos públicos, otras permanecen en el anonimato: Enigmatic Spirit (black melodic metal, 2002); Desquizofrenia (death metal, 2002); Saterforp (black metal, 2002); Eutanos (death/black metal, 2003); Delicado Sonido del Trueno (doom/gothic metal, 2003); Vomitorium (death metal, 2003); Murder (death metal, 2003); Decapitados (doom/death metal, 2003); Epidemia (death metal, 2003); Resistencia (heavy metal, 2004); Al-Azif (black metal, 2004); Romasanta (heavy/power metal, 2004); Crossfire (heavy metal, 2004); Ancient Serpent (black metal, 2004); Hempirika (gothic metal, 2005); Zelestial (gothic, black metal, 2004); The Grief (black/doom metal, 2005); Cruz del Sur (heavy/power metal, 2006); Priorato (thrash/death metal, 2006); Demolisis (thrash metal, 2008); Zidiz (speed metal, 2008); Sephellium (black metal); Sarcasmo (thrash/hard core metal, 2012); Heidekel (progressive/ symphonyc/ power metal, 2008); Urku (black pagan metal 2011); Extreme Attack (thrash metal, 2011); Deathweiser (thrash metal, 2012); Coraje (thrash/death metal, 2016).

4.3.4. Rasgos de satanismo y paganismo en el black metal ecuatoriano.

En los años 90, el black metal era un subestilo musical aislado, apenas conocido y entendido en la escena del metal ecuatoriano, porque dominaba la práctica del heavy metal, power metal, thrash metal, death metal (según como se mostró en la anterior Tabla 4). El desarrollo y evolución del black metal noruego, a inicios de los años 90, fue una propuesta reveladora para las escasas bandas que se apropiaron de su narrativa. Este subestilo, de algún modo, fue el caldo de cultivo para conectar con el satanismo, el ocultismo, es decir, sirvió para contraponerse al sistema religioso y normativo, afianzando una ideología cultural (Storey, 2002, p.15).

El black metal era visto como imitación de lo arabesco, lo mundano, lo obsceno, antes que como práctica musical: ¿acaso se trataba de una música hermética y selecta? Músicos de bandas de black metal y death metal de Quito, como Equidnos (Grimorium Verum), Mayarí Granda Luna (Decapitados), James Peterson (Eutanos), consideran que en el consumo del black metal había poca gente involucrada y se mantenían de manera aislada.

Además, piensan que –pese a que estaban enterados de las bandas pioneras del *underground*– tenían acceso limitado a escuchar a Venom, Bathory, Celtic Frost, Mayhem, Darkthrone, Burzum, Emperor, Satyricon, Immortal, Gorgoroth, Enslaved, Dark Funeral, Beherit, Nargaroth, Impaled Nazareth, Mortuary Drape, entre otras.

En parte, esto obedecía al hecho de que no disponían de espacios oficiales para adquirir casetes o discos, la represión que vivía el rock desde los años 70, y también, porque la imagen extremista, a través de simbologías profanas y bélicas, de la escena noruega, reafirmaba el pánico satánico con la música popular urbana (Kahn-Harris, 2007).

Era un completo desafío, era la búsqueda de una familia, la búsqueda de una hermandad, una especie de grupo selecto, un grupo que solamente podía comprender esta música, y porque pasaba la misma represión, a nivel familiar y a nivel social. Era una afrenta vestirse de negro, más aún escuchar este tipo de música, y más aún compartir con el resto de personas que estaban socializando en espacios superficiales otro tipo de música y que tampoco estaban dedicados a la lectura, no tenían ninguna inclinación por lo artístico. En Ecuador el satanismo y el paganismo ha sido cuestión de imagen (Granda Luna, 2018: entrevista nº 6, corte 2).

En las interacciones del primer black metal ecuatoriano no había una pretensión de masificar ni mucho menos de acceder a los privilegios que gozaban otras músicas comerciales. Sus miembros, más bien, generaban rupturas ideológicas con sus identidades, frente a un sistema caracterizado por creencias y tradiciones religiosas. La moral tenía que reconstruirse y, por ello, afianzaron la socialización satánica (Dyrelund,

2008). En otras palabras, el black metal era un fenómeno atrayente, novedoso, y comenzó imitándose: “Lo nuestro es música rápida, pesada, distorsionada, anticristiana, desgarradora, es difícil de tocar y engullir y que no se la conocía por la falta de producción de discos y de calidad, pero era música que impactaba por su imagen y sonoridad” Peterson, 2019: entrevista nº 7, corte 1).

Algunas bandas que se inclinaron por el black metal y que reproducían la voz gruñida y las composiciones distorsionadas del primer black de los años 80 y noruego de los años 90, provenientes de distintas ciudades ecuatorianas, a continuación, se exponen en la Tabla 5:

Banda	Ciudad	Año
Incarnatus	Guayaquil	1991
Grimorium Verum	Quito	1992
Mutilated Christ	Ambato	1994
Legión	Portoviejo	1995
Imperio Negro	Quito	1996
Abhor	Quito	1997
Liber Spiritum	Quito	1998
Gorgonia	Quito	1998
Borgia	Quito	1999

Tabla 5: bandas de black metal ecuatoriano en la década de los años 90.

En gran medida, a estas bandas les caracterizaba la actitud irreverente por expandirse a otras formas de interrelacionarse con el entorno. En una época que presenciaban migraciones, conflictos territoriales, caída de la economía, el black metal contribuía a fortalecer la autogestión, grabaciones en demos, tocadas en pequeños conciertos, donde, por lo general, asistían conocidos. Para los *blackers* era importante proyectar una autoridad a partir de una imagen corporal, en sintonía con lo que proponían la escena global del black metal. Las bandas ecuatorianas de esta década, personificaron corporalmente esquemas religiosos y ocultistas de sus referentes y, además, se circunscribieron a la modernización de símbolos, medievales, paganos, satánicos (como el pentagrama), la imagen corporal (a través del *corpse-paint*), la utilización de brazaletes, o la introducción en sus letras de temáticas anticristianas e iconografías demoníacas.



Imagen 50. Mutilated Christ, en una sesión de fotos en la década de los 90.

Los intentos de encarnar corporalmente la imagen del black metal y de recrear la iconografía satanista, se encontraban en la banda Mutilated Christ, proveniente de la ciudad de Ambato (ubicada al sur de la serranía ecuatorial), donde sus integrantes emularan posturas desafiantes y maléficas, apareciendo en el paisaje nocturno, en *corpse-paint*, blandiendo antorchas de fuego. Además, su logotipo grotesco expresaba el anticristianismo (Imagen 50). La banda se hizo conocer por practicar una filosofía satanista-nihilista del ser.

Por ejemplo, la canción “Blood of Bastard” —es cantada en inglés, aunque no se ha podido encontrar la lírica para citarla— data del año 1997, presentaba un black metal sinfónico²⁹¹, comenzando con un teclado melódico, evocando misterio y desolación. Esta atmósfera se combinaba con los gruñidos desafinados e hirientes, y un borroso sonido de batería y guitarras distorsionadas. Posiblemente, el propósito de la banda era sonar primitivo, reproducir el necrosonido, muy al estilo de referenciales bandas de la escena noruega como Burzum o Darkthrone. Además, el título de la canción “Sangre de Bastardo”, hace alusión a la ideología satánica de blasfemar al cuerpo de Cristo.

La intención de reactivar el paganismo camuflado en satanismo, por parte del black metal noruego, supuso instaurar una matriz ideológica, que se trasladó a las portadas y letras de bandas como Legión, proveniente de la ciudad de Portoviejo, provincia de Manabí: una amplia región de la costa ecuatoriana conocida por el folklore gastronómico, los sombreros de paja toquilla, los amorfinos, el aguardiente, los machetes y, sobre todo, porque el montubio, campesino, ha sido un constante trabajador

²⁹¹En el siguiente enlace se puede escuchar la canción:
<https://www.youtube.com/watch?v=IoLTDZTeX6k>

del monte. Y, cabe apuntar que, si bien, el estatuto satanista era el que demandaba, la banda Legión se atrevió a mezclar en sus propuestas elementos sincréticos de la cultura local (Hopenhayn, 1998; Villalobos-Herrera, 2016).

Entre algunas ilustraciones destaca la perspectiva etnonacionalista y el ocultismo de Legión (Imagen 51), puesto que mostraba la geografía nativa de su localidad –pese a que sus letras y álbumes profesan aspectos satánicos y paganos, y su sonoridad se rige al black metal–; al lado izquierdo, el álbum *Ocaso de Luz*, presenta un incandescente sol anaranjado que se despide entre las ramas de una ceiba. No es un hecho aislado que la banda utilizaría para su álbum la imagen de la ceiba; un árbol que forma parte no solo del paisaje manabita, sino que es parte de su tradición e identidad. Al recorrer la provincia de Manabí es común observar hectáreas de ceibas y ver que sus pobladores han establecido sus viviendas en medio de este paisaje arbóreo.



Imagen 51. A la izquierda, portada de *Ocaso de Luz* (1998). A la derecha, integrantes Legión.

En el lado derecho, en cambio, en un ambiente nocturno posaban sus integrantes en *corpse-paint*, 1998, portando objetos y armas de batalla. De manera especial, uno de sus integrantes portaba un “machete”, símbolo de trabajo en el monte para la cultura montubia. El machete, en Manabí y en el litoral, se ha convertido en una herramienta del esfuerzo, la cosecha y la convivencia entre el campesino y la geografía, fundamentada en tradiciones orales y mitos.

Dada la importancia de la oralidad y la mitología, en la identidad nativa del país, el montubio ha quedado plasmado en la literatura ecuatoriana, cuando el escritor José de la Cuadra publicó *El montuvio ecuatoriano* en 1937: “El *montuvio ecuatoriano* hoy por hoy representa un momento clave en la historia de las ideas dentro del ámbito ecuatoriano y, más aún, un momento en que frente a tradiciones en vigencia se está

gestando una conciencia cultural moderna de cómo deberían ser las cosas en el país” (Robles, 2009, p.39).

La conciencia geográfica de la banda Legión es indudable, porque demostraba que su arraigo localista sincronizaba con el recurso paisajístico de bandas nórdicas como Immortal, Taake, o Gorgoroth, cuando aparecían en fotografías, o ubicaban en álbumes, paisajes de la localidad noruega de Bergen. Podría haber sido visto como ingenuo o pintoresco representarse en *corpse-paint* y filiarse al frío sonido proveniente de las regiones nórdicas –según como emulaba la banda Inquisition– en una región tan calidad como Manabí, donde la vida se ha desempeñado ruralmente, sin embargo, lo interesante es que el black metal logró perpetrar en regiones descentralizadas.

La corporalidad ejemplificada en las bandas Mutilated Christ y Legión permite reconocer la importancia que ha tenido la relación práctica del cuerpo con el paisaje nativo y el ocultismo, equivalente a una relación práctica con el mundo (Csordas, 2015). Las bandas de black metal de la década de los años 90 participaban en la escena ecuatoriana con sus estéticas bizarras, grotescas, y para los mismos músicos representaba un desafío, puesto que no tenían aceptación y eran vistas como falsos imitadores. Considerando que no hubo un masivo contingente de bandas en este subestilo, como sí sucedió con otros subestilos del metal extremo ecuatoriano, de alguna manera, pusieron en evidencia que, el fundamento esotérico y religioso del metal nórdico, estaba siendo adaptado a sus corporalidades.

A más de esto, se debe enfatizar que las bandas de black metal destacadas de esta década, no cubrían las expectativas escénicas, ni tampoco comerciales de sus coetáneos, pocas lograron grabar álbumes, sin embargo, la apropiación de la imagen histriónica y demoníaca inauguró la senda que continuaron otras bandas y, para los fines, constituyen un registro imprescindible al momento de referirse al ocultismo musical²⁹².

Por otra parte, el interés por el paganismo moderno escandinavo, propuesto por Granholm (2011), llamado también neopaganismo por Silva (2002), contemporáneamente, en Ecuador se ha trasladado a representaciones del nativismo andino.

²⁹² Debe añadirse que la popularidad y notoriedad de la escena noruega no fue reproducida con la misma intensidad y dimensión en la escena local, su autenticidad radicaba no solo por la quema de iglesias, la parafernalia mediática, el pánico social, sino también por el solemne compromiso de sus bandas, que no se detenían al momento de exportar su folklore y nacionalismo, haciendo de Noruega un sitio geográfico inobjetable a nivel mundial para el *underground*.

Contrario al desencanto que vivía el rock latinoamericano desde los años 70, cuando era acusado por la desnacionalización (Monsivais, 2000), en sus letras en inglés o porque corrompía la mente de los jóvenes y sus raíces culturales, ha habido bandas de metal negro, especialmente de provincias de la serranía, que han surgido en la última década, y se han dedicado a cantar al mundo andino, la Pachamama (tierra), montañas, demonios y a utilizar dialectos del idioma nativo *kichwa*.

Esta escena, todavía desconocida y abordada, no ha participado en lo masivo, se ha mantenido en un circuito menos comercial y, ocasionalmente, ha ofrecido conciertos a reducidos públicos. Lo cual ha hecho compleja la tarea de ofrecer una panorámica fidedigna, sin embargo, es interesante apuntar que se han inclinado por subestilos como el folk metal y el black metal (llamado también “yana anta”, “metal negro”), revitalizando la narrativa indigenista. Se han localizado bandas como Awka Llakta, Arutam, Pachacamac, Estigio.

Uno de los intentos por indagar esta escena todavía anónima de parte de la investigadora Viviana Herrera (2017), que estudia los nexos entre la cosmovisión andina y el rock. Pese a que su trabajo no ha situado ampliamente con el metal escandinavo u otras comparativas, su esfuerzo radica en analizar letras o instrumentos folklóricos, que han utilizado bandas como Awka Llakta (2002), significa “pueblo de guerreros”, o “tierra de demonios” banda de folk metal andino del cantón Troncal, en la provincia del Cañar, o la banda Arutam (2010), que aduce a la cosmovisión amazónica shuar del “espíritu de la selva”, banda de metal negro, proveniente de la ciudad de Ibarra, provincia de Imbabura (Herrera, 2017, pp.40, 41).

En la perspectiva de este acápite es importante dejar claro que los rasgos de satanismo en la estética del black metal ecuatoriano estuvieron lejos de una intención comercial. El impacto globalizador de los años 90 demostraría que el black metal nórdico jerarquizó esquemas corporales, sonoros, y estos fueron reproducidos por los reducidos miembros que participaban en la escena, sin embargo, el satanismo solo fue un modelo de transición al paganismo (tal como sucedió en la misma escena nórdica), y también posicionó el espíritu romántico del paisaje o la añoranza de sus antepasados.

Estas narrativas localistas del metal global han influido en la escena local ecuatoriana y, por ello, actualmente existen bandas que apelan a referenciarse en mitologías o leyendas populares andinas de sus localidades. Aunque todavía no es claro el panorama en el que se desempeñan porque es un fenómeno musical reciente, por la escasa información y visibilidad y porque algunas han decidido permanecer al margen.

Vale decir que la conciencia geográfica y la utilización del poder corporal para cantar sobre lo aborigen ha estado presente en las escenas musicales de países como México, Perú, Argentina, Chile, Cuba, donde han existido bandas de metal, que se han autodenominado: prehispánico, mestizo, indigenista, por ejemplo, Cemican (México), Chaska (Perú), Yanacoas (Argentina). Autores que anteriormente se han referido, como Calvo (2018), que indaga los nexos del metal argentino y el indigenismo, o también el problema fronterizo y desterritorializado, que históricamente ha vivido la cultura mapuche, donde los *mapuheavys* han hecho música, según el estudio de Valentín Ríos (2015), permiten observar el interés por construir un campo reflexivo y disciplinario.

4.3.4.1. La demonización mediática.

A la luz de estas consideraciones, otro aspecto a destacar es la problemática social en torno a la demonización del cuerpo (metalero). Si bien, por un lado, la autonomía grupal y la estetización de lo mundano afianzaron identidades grupales, por otro, los estigmas sociales se encargaron de diezmar las capacidades de interacción de los metaleros, comúnmente, las creencias populares de que lo “negro” representa lo demoniaco, y que los jóvenes consumen música diabólica, hicieron eco de la negación corporal.

Como se ha visto, las declaraciones de líderes políticos, las represiones en los años 90, el enfoque mediático, las exigentes normativas institucionales, el discurso del catolicismo como religión oficial, la falta de entendimiento del metal como parte de la música popular urbana, son algunos de los fenómenos que han circulado en el entorno.

La promoción mediática de estilos musicales como el pop, en espacios públicos, celebraciones, ha construido un imaginario cultural donde difícilmente cabrían otras tendencias²⁹³. El hecho de que lo público homogenice músicas masivas (como la salsa, reggaetón, vallenato), ha repercutido también en el modo de mirar la práctica del metal, que no han formado parte de estos flujos y canales de difusión. El rock y el metal, por sus posturas irreverentes, no son músicas masivas que representan un bien público (Ardito Aldana, 2012, p.66).

En Ecuador, el contexto cultural y social juega un rol preponderante en la aceptación de unos ritmos sobre otros, puesto que la estratificación social impone un estatus musical. Muchos artistas gozan del respaldo publicitario y de cobertura mediática, estos

²⁹³ En Ecuador, es común que, en espacios públicos, como el transporte, las plazas, o locales comerciales, se utilice música comercial y masiva en altos decibeles. De algún modo, el sonido participa de la vida social, puesto que entra a formar parte de la cotidianidad e influye en el gusto colectivo.

mecanismos estandarizan imágenes corporales y propagan una estética acorde a la moda contemporánea. Ahí, ciertamente, se han idealizado modelos y se han construido biotipos de representación corporal.

La promoción de imágenes corporales que ha manejado la industria musical masiva, sin duda, ha educado a que la mirada se familiarice con un cuerpo convencional y modelizado, pero, por otra parte, ha construido una barrera cultural para mirar el cuerpo metalero, que no ha sido reconocido o considerado como agente social (M.L. Lyon & Jack Barbalet, citado en Esteban, 2013).



Imagen 52. Portada de la *Revista Vistazo*, 5 de julio de 2001.

El músico Jame Sloan y el investigador Daniel González Guzmán coinciden en decir que la escena metalera se vio perjudicada, cuando un medio de comunicación local, incrementó la creencia popular del satanismo y la música. El 5 de julio de 2001, la *Revista Vistazo*, de amplia circulación nacional, hizo un reportaje sobre la supuesta existencia de “sectas satánicas” en miembros que escuchaban rock (Imagen 52). El titular de la portada decía: “...en nombre del Diablo. Los conciertos y los grupos Satánicos amenazan a nuestros jóvenes”. Este enunciado, ciertamente, había generado el pánico colectivo y la incertidumbre sobre prácticas demoníacas.

Dicho reportaje persuade y denuncia con un sensacionalismo enfermizo la supuesta existencia de sectas satánicas en el Ecuador, pero sobre todo acusa al rock de ser la vía segura de ingreso hacia ellas. Por otro lado, se hace un perfil psicológico de los satanistas, describiéndolos como individuos que oscilan entre los 10 y 30 años, siempre visten de negro, usan cruces invertidas, llevan pelo largo [...] (González Guzmán, 2012, p.86).

Si bien, en el reportaje no había referencias contextuales sobre el aspecto histórico, social, geográfico, folklórico, del black metal, y mucho menos sobre las bandas que reproducían estos esquemas, finalmente, descalificó las capacidades críticas del metal. La portada del *Vistazo* carecía de profundidad y reproducía el estigma cultural sobre cuerpo metalero. La descontextualización histórica, filosófica, artística, y cultural, sin duda, infundó la creencia de que en realidad los rockeros adoraban al diablo. Por ello, la metáfora de lo “negro” sobre el cuerpo fue el acicate para que se posicionen ideologías, en torno a que el rock –ni siquiera el metal– participaba de la desviación moral en la juventud.

En un artículo de *Vistazo*, que hablaba de la mala influencia y el satanismo en el Ecuador, y apuntaban directamente al rock en general; esta revista hizo un daño increíble a la escena, porque, por ejemplo, tú querías alquilar un local y necesitabas hacer permisos: «si es para rock» te decían «no queremos eso». Se complicó la situación y se comenzó a organizar los conciertos en casas barriales, hasta medio a escondidas. Los blackers no podían, por ejemplo, hacer conciertos en Ibarra, Atuntaqui, porque la policía les buscaba y llevaba presos, o les cortaba el pelo (Sloan, 2018: entrevista nº 2, corte 5).

En el titular de *Vistazo*: “Los conciertos de rock y los grupos Satánicos amenazan a nuestros jóvenes”, se podía notar, la condescendencia, el proteccionismo, y la dependencia moral que los jóvenes experimentaban cuando se inquietaban por otro tipo de música. El reportaje avivó el debate de polemizar de toda manifestación corporal que represente al rock y al metal (considerando que esta revista se ha caracterizado por tener un amplio espectro de lectores en el Ecuador).

Sin embargo, la visceralidad de la revista, a comienzos del milenio, volvería a reactivarse y a reinsertarse en un contexto más contemporáneo. La problemática social de lo mundano en la música urbana se enfrentaría nuevamente a los patrones ideológicos del poder estatal en la región latinoamericana. Me refiero a lo que sucedió en el año 2018, tras la gira latinoamericana de la banda sueca de black metal, Marduk, donde sectores religiosos y conservadores que ocupan cargos políticos, demostraron tener influencia política y jurídica, al punto de que prohíban que bandas reconocidas de subestilos como el black metal se presenten. Lo cual supone que la música todavía es una amenaza para la retórica multicultural que promueven países latinoamericanos.

Marduk se ha definido como una banda satanista, anticristiana, blasfema, de temáticas bélicas sobre la Segunda Guerra Mundial y del Tercer Reich, polemizando portadas como el demo *Fuck me Jesus* (1991), *Panzer Division Marduk* (1999), *Viktoria* (2018). En el año 2018, la banda había planificado, para promocionar su último álbum, una gira

que abarcaría países como Brasil, Chile, Bolivia, Argentina, Ecuador, Colombia, Guatemala, El Salvador, México. Los afiches y anuncios en las redes virtuales parecían indicar que la gira sería exitosa, sin embargo, el escarnio social y moral, por parte de algunos sectores conservadores, que se enteraron de la gira, impidió que la banda se presente en países como Guatemala, Colombia y El Salvador.

Así, por ejemplo, en países como Ecuador, Colombia, Guatemala, El Salvador, grupos religiosos abrieron plataformas virtuales con la finalidad de recoger firmas que impidan la entrada de la banda. El escándalo llegó a tal punto que diversos medios de comunicación se refirieron al tema, dado que acusaron a la banda de “corrupta” y “satánica”, tal como sucedió en el Congreso colombiano, con Marco Fidel Ramírez, conocido como el “concejal de la familia”, acusándola de impulsar el odio contra cristianos católicos y evangélicos en ese país. A este político, se sumó la senadora del partido oficialista Centro Democrático María Rosario Guerra, declarando que Marduk, a través de su música e ideología, promovía la discriminación y atentaba la fe católica colombiana²⁹⁴.



Imagen 53. Detalle de la portada diario *El Extra*, domingo 30 de septiembre de 2018.
(Foto/Archivo: Freddy Ayala Plazarte)

La censura religiosa y política también fue discutida en el Congreso de Guatemala y El Salvador, por lo cual, la banda finalmente, no se presentó en estos países, pero sí lo hizo en la localidad de Pasto (Colombia). En Ecuador tampoco pasó desapercibido este acontecimiento mediático, puesto que se abrieron plataformas virtuales, por parte de grupos religiosos, que recogían firmas para que Marduk no se presente en Quito.

²⁹⁴ Las referencias se han basado en la noticia publicada en el portal digital de *RPP Noticias*, Sección Internacional, 29 de septiembre de 2018. On-line: <https://rpp.pe/musica/internacional/marduk-la-banda-sueca-de-black-metal-que-esta-siendo-vetada-en-latinoamerica-noticia-1153232>

El domingo 30 de septiembre, la portada de diario *El Extra*, uno de los más populares, encendía más la polémica, cuando decía “banda sueca que le canta al demonio es anticristiana y está vetada en otros países, hoy toca en Quito” (Imagen 53). La banda, finalmente, no se presentó en Quito porque faltaban permisos y autorizaciones del Municipio de la Ciudad.

En este panorama, dominado por un intercambio de discursos políticos y posiciones religiosas, en el que se reanimaron aspectos morales sobre la relación de los jóvenes con el metal, es interesante reflexionar la politización de la religión, como institución oficial de las creencias en la colectividad, que mantiene una influencia social en el entorno latinoamericano. En el Capítulo III, a fines de los años 80, a propósito de la banda Inquisition, se pudo notar la fuerza del catolicismo en Colombia, un ejemplo de que en la región latinoamericana la iglesia es vocera oficial en las creencias de los habitantes y de que continúa participando activamente en la política local.

El poder eclesiástico depende, en gran medida, del respaldo que cuenta con los gobiernos de turno, y el black metal permite desmontar el comportamiento religioso hacia el metal en cada región. Si bien, en el auge del black metal en Noruega, la iglesia luterana-protestante era la oficial, no representaba un considerable porcentaje de creyentes, además, se permitía la libertad de culto. Contrariamente, en América Latina, existe un considerable porcentaje de creyentes y en el sistema educativo la religión católica todavía forma parte de las mallas curriculares, especialmente, en escuelas y colegios.

De este modo, la censura estatal y mediática, a bandas de black metal, como Marduk, o la portada de la revista *Vistazo*, muestran una tensa relación entre lo emergente y lo tradicional, la música extrema y las creencias oficiales. Además, sugiere que nuevamente se pongan en vigor discusiones en torno a lo que cada Constitución Republicana considera como la libertad de culto y expresión que, en la práctica, parecen estar restringidas.

Ante la falta de aceptación y la satanización de la imagen corporal, las identidades urbanas del metal han reclamado espacios dónde generar relaciones de intercambio y socialización, pese a los intentos de promover mensajes de que se trata de una cultura musical, pacífica, donde puede incluso asistir la familia (según como promulga y sucede en el concierto de la Concha Acústica, donde asisten niños con sus padres). Tales esfuerzos no han declinado y más bien han reafirmado la diferencia y la expresividad

del cuerpo, como agente que ha participado en las transformaciones de la cultura urbana y de la mirada social.

4.3.4.2. Negación del cuerpo: testimonio de Mayarí Granda Luna.

En este punto, es importante recoger el testimonio de Mayarí Granda Luna, poeta y tecladista de la banda Decapitados, hija de los reconocidos poetas ecuatorianos Euler Granda y Violeta Luna. Su nexos con la poesía oscura, resultado de la influencia literaria y la educación de sus padres, se ha trasladado a su banda que lleva el nombre como tributo a los poetas ecuatorianos de la época modernista de los años 30, como Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Humberto Fierro, Ernesto Noboa, considerados como la “generación decapitada”. Mayarí ha permitido realizarle fotografías en uno de sus momentos ritualísticos e íntimos de su casa, accediendo a testimoniar el trato que ha recibido el cuerpo metalero en ámbitos institucionalizados y educativos, en los que se ha desenvuelto.



Imagen 54. Mayarí Granda Luna experimentando el ocultismo.
(Foto: Freddy Ayala Plazarte)

Mayarí Granda Luna ha instalado sobre un mantel negro artefactos ocultistas, mientras baja los párpados y su mirada se interioriza, en ambos brazos porta cinturones y brazaletes, además, el pentáculo de Baphomet cuelga de su cuello, sus manos exhiben anillos de gemas negras y, sobre todo, sus largas uñas que han crecido por más de una década; bajo de las cuales reposa uno de sus libros de poesía y cuento *Bajo el signo de la bestia* (2015). En el centro de la escena una calavera negra, envuelta por una gruesa cadena, sirve de vela junto a un rojizo cirio, que está encendido (Imagen 54).

Mayarí rinde culto a la muerte, desde una dimensión artística y espiritual, balanceando sus manos sobre las velas y los libros, invoca a seres espirituales que le permitan transmutar el alma de su cuerpo; no pronuncia voces mientras dura el trance, solo se concentra en los cirios y en las llamas que blanden en la negrura de sus cabellos, por un instante, ha olvidado las reglas del mundo civil, una vez más ha podido demostrar su irreverencia al sistema religioso del catolicismo, tan imperante en el sistema de creencias ecuatoriano.

No obstante, esta experiencia religiosa de carácter emergente, por un lado, conecta con los esquemas esotéricos y ceremoniales del black metal nórdico (Granholt, 2011). Por otro, es marginal, porque solo ha podido practicarse en espacio privado, en reiteradas ocasiones ha sido rechazada por la mirada social, según como ella mismo relata. En su marginalidad, el cuerpo se ha convertido en una entidad privada que transforma la sensibilidad de la artista y que adquiere una poderosa energía, en contraposición, al contexto mediático, político y religioso.

Como se ha visto, el black metal surgió de una actitud “anti moderna” y de contracultura, a nombre de recuperar aspectos primitivos, románticos, mundanos, mitológicos, folklóricos, contrario a los comportamientos sociales y civilizados, en torno al consumo o la moda (Kahn-Harris; 2000, 2007; Olson, 2008; Shakespeare, 2010; Freeborn, 2010; McWilliams, 2015; Lucas, Mark Deeks & Spracklen, 2011; Granholt, 2011; Hjelm, Kahn-Harris & LeVine, 2012; Moynihan & Soderlind, 2013; Skadiang, 2017).

Las formas de vida civilizadas fueron utilizadas por la religión cristiana como una estrategia de promover “buenas costumbres”, ideales de vida eterna, la abstención del cuerpo para evitar el “pecado” sexual antes del matrimonio, etc., en definitiva, buscaban a costa de lo civilizado infundir la doctrina de que “Dios” es la luz y la iluminación.

La masiva recurrencia al iluminismo como método de salvación dogmática y porvenir capitalista, generó, por el contrario, en el black metal una suerte de monstruosidad contestataria, porque, combatiría no solo con la música, sino también con el cuerpo – abyecto y demoníaco– a regímenes dogmáticos. Irse en contra de estos ideales supuso un estilo de vida marginal y asimilar que solo pocos serían capaces de ingresar en una socialización satánica (Dyrelund, 2008, p.71).

El nexo con el satanismo medievalista se conjugaría con la estética ocultista del metal extremo y sería uno de los que amplificó lo que otras bandas habían comenzado como imagen. Como se ha visto, el cuerpo se utilizó mundana y obscenamente, con el fin de

escandalizar, asimismo la quema de iglesias se convirtió en un asunto mediático que popularizó una escena marginal, el pánico satánico negaría categóricamente al metalero de los años 90 en Noruega ganando adeptos en otras latitudes.

En resumen, vivir el ocultismo, por tanto, se convirtió en un asunto marginal y de identificación, una actitud que debía ir en contra de toda aceptación social y, por ello, la corporalidad de Mayarí Granda Luna, ciertamente, se adscribe a este tipo de lógicas mundanas (Kahn-Harris, 2007). Sin embargo, en el sistema cultural ecuatoriano y, según lo revisado, para ella ha resultado problemático asumir una identidad ocultista, que ha experimentado la negación.

La religión católica ha perpetrado en el sentimiento de los fieles, promulgando la paz y la convivencia, el perdón y el arrepentimiento, la obediencia y la continencia. Estos relatos han fortalecido una matriz cultural de lo sacro sobre lo profano, por ello, la mirada hacia el cuerpo satánico ha levantado polémicas. Al punto de que se ha empeñado en satanizar cualquier expresión adversa a sus normativas de convivencia.

No en vano, como se ha citado casos de la banda Marduk, o de la *Revista Vistazo*, se ha podido detectar que el sistema cultural todavía está condicionado por el poder político. Difícilmente, en las agendas estatales, que aún demuestran el enfoque colonialista, se ha concebido la expresividad del cuerpo transgresor, como parte de una práctica artística y, menos, de ser entendido como parte de una religiosidad moderna.

Así, por ejemplo, en el entorno ecuatoriano la fe católica está fuertemente arraigada a los discursos institucionales de la familia, la religión, la educación, como bienes morales y cívicos. De acuerdo al INEC (Instituto Nacional de Estadística y Censo), más de la mitad de la población ecuatoriana es practicante o creyente en la religión católica. Considerando que actualmente se han conformado otros grupos y cultos bíblicos que derivan del cristianismo, como los evangélicos, mormones, anglicanos, etc.

La autoridad moral de la iglesia católica ha gozado del respaldo institucional, en determinadas problemáticas de carácter político o bélico, siendo la Conferencia Episcopal el vocero oficial. Desde el oficialismo, es difícil pensar en otro sistema religioso que no sea el católico lo que inevitablemente ha demonizado el cuerpo en la música extrema.

La institucionalidad religiosa de raíces colonialistas se practicó a través de la evangelización, los misioneros y hasta en el arte religioso. La excesiva conspiración entre el poder político y religioso provocaría reacciones de diversa índole en la

contracultura de los años 60 y 70, comenzando con la emancipación sexual y el retorno al misticismo del cuerpo, abatido por el disciplinamiento industrial y bélico.

El cuestionamiento a los relatos, que la religión dominante jerarquizó, determinó la postura de encarnar el satanismo y paganismo. En consecuencia, las escenas musicales del metal escandinavo y latinoamericano reaccionaron ante el conservadurismo de las creencias que han presionado en el ámbito político y han tenido la intención de negar la presentación social del cuerpo metalero en conciertos y espacios públicos²⁹⁵.

La histórica intervención del cristianismo en las religiosidades primitivas nórdicas y latinoamericanas ha sido el caldo de cultivo para que la música popular urbana proponga figuras del esoterismo y el satanismo contemporáneo (Dyrelund, 2008, p.69). A pesar de que culturalmente cada región (escandinava o latinoamericana) responde a costumbres, tradiciones, ritualidades y sistemas de vida distintos, puede decirse que, en prácticas musicales como el black metal, hay un mutuo reconocimiento e identificación, cuando se trata de afincar una ideología irreverente y cuando se trata de reconstruir una memoria colectiva sobre sus referentes primigenios.

Este panorama, ciertamente, podría conducirnos a más argumentos, y a profundizar otros escenarios sobre el tratamiento mediático y religioso del satanismo moderno en la escena ecuatoriana. Pero, no obstante, es pertinente contextualizar para enfocar la corporalidad de Mayarí Granda Luna, y, sobre todo, entender, que el relato histórico se ha readaptado a la dimensión social y la negación del cuerpo metalero.

En este sentido, Maurice Merleau-Ponty (1945) y Thomas Csordas (2015), desde el campo de la fenomenología y antropología cultural, respectivamente, aciertan en decir que el cuerpo habita el mundo, y que además el espacio determina sus prácticas. Si este postulado se traslada al campo de la música extrema, curiosamente, la relación-cuerpo espacio se convierte en un asunto geopolítico. La reducción de espacios para expresar el ocultismo estético, en el Ecuador, ha obligado a que algunos músicos vivan experiencias esotéricas y religiosas corporales, ocultándolas del espacio público.

²⁹⁵ Como se ha visto, entre la Escandinavia precristiana y la Latinoamérica precolombina, se pueden encontrar paralelismos, gracias al análisis del metal, puesto que el black metal noruego reveló una autoridad corporal en rechazo a la cristianización que sufrieron históricamente los nativos de sus regiones. El cristianismo en la época medieval escandinava, fue bárbaro y violento, utilizó estrategias bélicas para destruir templos y monumentos paganos, con el fin de instaurar un sistema de creencias opuesto al que relataban mitologías nórdicas como el *oskorei*. De igual manera, en América Latina, en el siglo XV, la conquista a nombre de la imagen cristiana extirpó reliquias y artefactos ceremoniales de las culturas aborígenes. El genocidio cosmogónico de la conquista se matizó a través de indígenas evangelizados, poder latifundista, y además el derribamiento de templos donde se erigieron iglesias, tal como evidencian la plaza del Zócalo (México), el centro del Cuzco (Perú), o el centro de Quito (Ecuador).

En este sentido, Mayarí Granda Luna, por un lado, hace hincapié en señalar que, en Quito, durante los años 90 hasta la actualidad, hay músicos que ingresaron en la imagen ocultista y satanista del black metal noruego, la Biblia Satánica de Lavey, o de otras narrativas esotéricas. Sin embargo, lo han tenido que llevar de una manera clandestina y privada: “With regard to Satanism, few learn their satanic identities during primary socialization. Satanists are few and far between. There are now and have historically been few arenas to meet, and common activities have been rare” (Dyrenland, 2008, p.69)²⁹⁶.

Además, Mayarí²⁹⁷ explica que tomó de base referencial esquemas esotéricos del metal global porque le servían como estrategia para enfrentarse a la mirada social, una política de vida opuesta a la estética convencional femenina. Su perspectiva ha sido contestar a ideales culturales predominantes sobre la “buena presencia”, la “pulcritud” la belleza idealizada, o la maternidad. Una postura subversiva en favor del metal, como ella mismo relata: “decidí no tener hijos, todo ese tiempo en el que yo inclusive me he negado a la maternidad, para lograr hacer mis libros, para seguir militando en el metal y para hacerlo con esa entereza” (Granda Luna, 2016: entrevista nº 6, corte 3).

La postura de la artista ha radicado en construir una mirada política para cuestionar ideales y, al mismo tiempo, mantener filiación con la estética ocultista. Una ambivalente actitud entre aspectos culturales adquiridos y heredados, que representan un desafío en el espacio cotidiano y constante de su vida. Por ello, desde el principio, estaba consciente de que su decisión le traería problemas en los espacios que se ha desenvuelto, y que su cuerpo ha sido el primer agente en recibir la desaprobación laboral, educacional, incluso en la misma escena musical.

En un inicio fue un tanto desconcertante para el público, porque no sabía cómo reaccionar, entonces como que siempre antes de todas las bandas anteriores pensaban que si una banda de metal tenía una integrante mujer era menos banda, porque obviamente tiene que primar el patriarcado, no puede ser de otra manera (Granda Luna, 2016: entrevista nº 6, corte 4).

Para la artista, además, el satanismo ha representado una filosofía individualista y un modo de revindicar el aislamiento estatal en el que se ha desempeñado el *underground*,

²⁹⁶ Traducción: “Con respecto al satanismo, pocos aprenden sus identidades satánicas durante la socialización primaria. Los satanistas son pocos y distantes entre sí. Actualmente, e históricamente, e habido pocos escenarios para cumplir, y las actividades comunes han sido raras”.

²⁹⁷ Cabe mencionar que, en el acápite de la mujer amazónica, a propósito de Daniela Scalla, se ampliarán más aspectos sobre lo femenino en el metal ecuatoriano. Además, vale decir que los miembros originales de la banda Decapitados se dividieron, quedando en la escena actualmente dos bandas llamadas Decapitados.

y trasladarlo al lenguaje artístico del cuerpo. El nexos con la música, la poesía, y los mundos ocultistas, le han posibilitado interactuar de manera autónoma en la escena del metal ecuatoriano, dominada por varones.

Los escándalos mediáticos y políticos del metal, así como el sistema de creencias católicas, según Mayarí, son regímenes que han impedido el crecimiento de la escena musical, y ello permite observar que no es son hechos aislados a los antecedentes históricos de la religión. Una muestra está en el album de Decapitados, denominado *Maleus Malleficarum* (2012), título del tratado “Martillo de Brujas” (1486), atribuido originalmente al fraile y demonólogo, Jakob Sprenger; en el cual, Mayarí critica en sus canciones el autoritarismo de la religión y la falta de apertura a expresar otras religiosidades. Por ello, la canción denominada “Maleus Malleficarum” es un recordatorio a los atropellos históricamente cometidos por la iglesia:

En la antigüedad siniestra
escribieron un tratado que escondía los secretos rituales
ancestrales
muchas almas torturadas
con sus cuerpos destrozados son mujeres
inmoladas
condenadas por la iglesia

Danzan al fuego, elevan antorchas
han regresado, son las brujas
sangre pagana, mujeres antiguas (...) ²⁹⁸

Aunque las creencias religiosas cada año se afianzan en una ciudad como Quito, a través de ceremonias religiosas en los barrios, rituales la primera comunión y confirmación, las procesiones de Semana Santa, las misas del “Niño Jesús” en fin de año. Es interesante notar que han formado, por muchos años, parte del sistema educativo primario y secundario, en el que se han impartido asignaturas vinculadas a la religión.

Sin duda, ha resultado problemático que en instituciones educativas de la secundaria se restringía el uso del cabello largo en los varones, o que, a las mujeres, hayan prohibido tener las uñas largas, aretes, utilizar faldas largas, o maquillarse. De ahí que las largas uñas que Mayarí exhibe en la fotografía citada, sean una protesta social ante un sistema normativo basado en una educación, anclada en una mirada conservadora del cuerpo.

²⁹⁸ En el siguiente enlace se puede escuchar la lírica referida:
<https://www.youtube.com/watch?v=TvMSaY1wV-I>

Recuerdo que la inspectora, la profesora, y la rectora, me dijeron que no podía graduarme mientras yo llevaba las uñas así de largas; para dar el grado me hicieron cortármelas (y me las corté de raíz para dar el grado) y ahí me gradué, cada vez que lo recuerdo es horrible. Todo el tiempo las inspectoras estaban detrás de mí, diciéndome que me agarrara el cabello, que me cortara las uñas, que soy repugnante, porque con esas uñas debo ser una persona muy sucia, que ni siquiera podría bañarme, eso me decía mi profesora de Filosofía y Lógica y Ética (Granda Luna, 2018: entrevista n° 6, corte 5).

El rechazo del sector conservador, que ha experimentado Mayarí, le ha obligado a reconstituir y reafirmar su identidad. Su recurrencia al satanismo como base espiritual ha estado lejos de ser solo una afinación por la música o por el metal nórdico. Su cuerpo le ha permitido afirmarse como una mujer valiente que no reproduce los formatos convencionales de la imagen femenina en una cultura arraigada a creencias coloniales, aunque eso suponga mostrar una estética mundana, afín a la tradicional masculinización del black metal. Sin embargo, el nexos con lo esotérico y la religiosidad continúan siendo un asunto de minorías, la encarnación de un modo de vida y pensamiento opuesto a las normativas también puede convertirse en resistencia corporal.

Por una parte, se puede notar que el direccionamiento hacia modelos idealizados de consumo, ciertamente, gravitan en cómo se debe presentar el cuerpo ante la mirada social, sobre todo, en el cuerpo de la mujer, que se hace imagen en la cultura (Le Breton, 2002). Por otra, se puede notar que el marco educativo, la historicidad religiosa y colonial, han repercutido en la percepción contemporánea del cuerpo extremo. De ahí que la actitud mundana de Mayarí Granda Luna se contraponga a modelos de vida civilizatorios –al igual que la actitud del black metal– y logre combinar artísticamente con el lenguaje de la poesía.

En rigor, el anticristianismo del black metal en Ecuador, a nivel sonoro y corporal, antes que representar a una colectividad o una amenaza social, ha representado a reducidos sectores que se han desempeñado de manera autogestionada y voluntaria. La imagen satánica y pagana irrumpió en un contexto favorable para las músicas más comerciales, que captaron el consumo y naturalizaron el gusto colectivo. Ante lo cual, conviene decir que la tesis de Granholm (2011), la religiosidad emergente, en escenas nórdicas y latinoamericanas, de los años 90, permiten fundamentar acotaciones de carácter geográfico, esotérico. Y conducen también a reflexionar la modernización de subestilos como el black metal, su filiación con narrativas arcaicas y ocultistas en localidades como Quito.

Si bien, los esquemas corporales en el black metal ecuatoriano respondían a otras problemáticas y realidades sociales, su estética mantiene diálogo con el cosmopolitismo ocultista. Frente a la historicidad colonial de cada región es interesante explorar las sensibilidades de los músicos, y pese a que no sea favorable la percepción cultural en torno al satanismo y el paganismo, la actitud musical ha sido revelarse a la mirada religiosa.

4.4. Geografía y corporalidad en tres bandas de Quito: Grimorium Verum (black metal), Daniela Scalla de Vomitorium (death metal), Curare (folk metal andino).

En el recorrido del Capítulo I, II y III, los casos de estudio seleccionados han permitido reconocer esquemas corporales relativos al belicismo, la geografía, el satanismo y el paganismo. El desplazamiento de imágenes y sonoridades del metal extremo, se ha producido en una compleja trama política, religiosa, social, cultural, y migratoria, entre 1980 y 1990.

Las geografías nórdicas y latinoamericanas, en las que las bandas analizadas han construido la escena musical, además, se han inscrito en el circuito de la globalización de la música popular urbana. Esto, de algún modo, ha alterado la sensibilidad musical al momento de expresar en el cuerpo: símbolos, instrumentos y narrativas locales. Estas fusiones resultan problemáticas cuando la música se ha producido en coyunturas políticas y en sistemas de vida arraigados a tradiciones.

La autoridad corporal, sea en la escénica, el paisaje, la mitología, el territorio, el satanismo, la ancestralidad o el folklore, son indicadores de que el metal experimentaría cambios significativos (black metal, viking metal, death metal, folk metal). El poder corporal y el poder sonoro de las bandas analizadas, en el Capítulo II y III –pese a las diferencias culturales e históricas de cada entorno– han sido fundamentales para comprender que el metal extremo ha sido capaz de promover nexos identitarios, entre las escenas nórdicas y latinoamericanas.

Las matrices icónicas y sonoras, analizadas en los casos de estudio del Capítulo II y III, son fundamentales para enlazar con la escena ecuatoriana; a partir de los casos de estudio de bandas de la ciudad de Quito: “Grimorium Verum (black metal), el ocultismo y yaraví tradicional en la canción “Acnoracajal”; “Mujer amazónica en Daniela Scalla de Vomitorium (death metal)”, y “geografía andina en Curare (folk metal)”, donde será interesante examinar inquietudes en torno a: ¿cómo se han reconstruido los esquemas corporales popularizados por el black metal? ¿Han sido reproducidos fielmente o, por el

contrario, han estimulado el retorno a la geografía local? ¿Cómo se han fusionado las narrativas del entorno con la estética del metal global?

4.4.1. Estudio de caso a: ocultismo y yaraví tradicional en la canción “Acnoracajal” de Grimorium Verum.

Grimorium Verum es una de las primeras bandas de black metal en la escena ecuatoriana, formada a inicios de 1992, en la ciudad de Quito, en sus inicios se llamaban Agaliaroth. La banda en su trayectoria ha tenido algunos cambios en su formación, pero los miembros originales y que componen la música, se identifican con seudónimos de entidades demoníacas como Equidnos (voz y guitarra) y Lucifeid (voz y batería).

Desde mediados de los años 90 comenzaron a realizar grabaciones en demos como *Demo 94-95*, *Reh* (2009), *Reh 333* (2011); también destaca el split *Grimorium Verum / El Estigio* (2004), y los discos *Grimorium Verum* (2008), *Acnoracajal* (2010), *Guía Venus* (2017). En su narrativa se destacan títulos de álbumes y canciones blasfemas, satánicas, que dialogan con los esquemas del metal extremo. Sus influencias musicales han ido desde bandas como Venom, Hellhammer, Celtic Frost, hasta enfocarse en el black metal noruego.

Para Grimorium Verum ha sido fundamental asumir una actitud *underground* porque, comúnmente, en la escena había más acceso a bandas de protometal (Christe, 2005), rockismo (Chastagner, 2012), subestilos como el heavy metal, thrash metal, death metal. De ahí que la estridencia de la batería, las voces gruñidas, y los disonantes *riffs*, se hayan combinado para lograr un black metal, salvaje, violento, primitivo. La trayectoria ha sido catalogada como una banda de culto en la escena musical, puesto que su música ha influido en otras bandas locales de black metal, ocasionalmente, han participado en conciertos locales, teloneando a bandas del *underground* internacional como Mortuary Drape (Italia) o Enthroned (Bélgica).

¿Cuál es la importancia del black metal noruego en la propuesta de Grimorium Verum? La popularidad del black metal noruego, en el metal global, sería clave en la configuración sonora e icónica de la agrupación, puesto que hacer música extrema a inicios de los años 90, en el Ecuador, planteaba retos a sus integrantes. En primer lugar, la banda tenía conocimiento de las prácticas y actividades del black metal nórdico, brevemente captaron el sonido tétrico y primitivo, encarnando la postura adversa a cualquier ideal de vida civilizatorio.

Los integrantes de la agrupación han reconocido que el black metal era un estilo que utilizaba lo profano para cuestionar el sistema de vida. Para alcanzar sus objetivos musicales tenían que asumir una actitud contracultural, se habían dado cuenta que el metal extremo cuestionaba en su “estética el capitalismo neoliberal” (Noys, 2010, pp.106-107).

Las bases icónicas y sonoras del black metal, en la década de los años 90, permitieron que Grimorium Verum reconstruya la narrativa convencional de subestilos como el heavy metal o el thrash metal, más practicado en la escena quiteña. Así, por ejemplo, su música estuvo inspirada en las metáforas y ritualidades escénicas de la muerte, el ocultismo, el satanismo, lo mundano, lo misógino, siendo el cuerpo un espacio de autoridad y poder para representar abyecciones y transgresiones (Kahn-Harris, 2000, 2007; Olson, 2008; McWilliams, 2015; Granholm, 2011; Hjelm, Kahn-Harris & LeVine, 2012; Moynihan & Soderlind, 2013; Skadiang, 2017).

Las geografías nórdicas, la ideología individualista y la perspectiva romántica del black metal, las tradiciones paganas, fueron otro de los factores que ayudaron a la convicción de formar Grimorium Verum. La banda no ha realizado fotografías en espacios geográficos de sus localidades, no obstante, su música tributa el paisaje, la ancestralidad, la fusión de la música tradicional. La música “se lleva en la sangre” han declarado los integrantes, un lema que permite dimensionar que lo geográfico no solo puede funcionar como representación corporal, sino como invocación sonora.

En el diálogo sostenido con los músicos, reconocen que los pioneros de la geocorporalidad en el black metal –que a fines de los años 80, tuvo a la banda sueca, Bathory, como pionera en representar el nativismo y a la banda Immortal que combinó un black metal precario, inspirado en su localidad de Bergen– impuso esquemas corporales que, en unas bandas mantendrían fidelidad sonora al black metal *old school*; en otras, en cambio, la sonoridad evolucionó a mezclar instrumentos folklóricos o sintetizadores (por ejemplo, los teclados que introdujo la banda Emperor a inicios de los años 90 aportaron la épica, al igual que las guitarras acústicas que Bathory introdujo en “A fine day to die” de *Blood Fire Death*, eran indicadores de una controvertida música que se convirtió en una búsqueda mística de sonidos electrónicos).

En segundo lugar, los músicos experimentaron la migración de provincia y en la capital observaron la lucha obrera y los levantamientos indígenas, como estrategias de reivindicación etnicista frente al poder estatal. Es posible decir que, efectivamente, al igual que Grimorium Verum, en esta década, las agrupaciones de metal extremo

emocionalmente utilizaban el sonido primitivo para desestimar las políticas neoliberales, los modelos progresistas, que traían más mayores a la identidad urbana.

Estas acotaciones, son fundamentales para comprender el contexto social en el que surge la propuesta musical de Grimorium Verum. Si bien, la estética del black metal noruego, surgió en un contexto local diferente al de las regiones latinoamericanas, coincidían, por supuesto, en representar metáforas demoniacas y el paisaje rural. No en vano los miembros de las bandas pioneras de la escena noruega pertenecían a zonas rurales y, como se irá ampliando, los miembros de Grimorium Verum, también provienen de zonas rurales de la serranía del Norte.

Josep Martí (2013) ha señalado que la modernidad es ante todo una actitud, capaz de producir “fuerzas globales”, donde las tendencias pretenden visibilizarse. En esta línea de pensamiento se puede decir que Grimorium Verum se apropiaría de la globalización del metal extremo y lo tradujo a una perspectiva glocalista. La matriz ideológica del black metal, caracterizada por lo blasfemo o lo esotérico, así como el romanticismo por la naturaleza, ciertamente, se convirtieron en referentes de la consciencia musical de Grimorium Verum.

La electrónica, la épica y la primitiva utilización de iconografías del folklore popular pagano, constituyen bases culturales del black metal para plantear: ¿hasta qué punto Grimorium Verum reivindica una leyenda popular local, como La Caja Ronca? O ¿si la fusión de un ritmo ancestral, como el yaraví, en la canción “Acnoracajal”, encarna la fuerza ancestral del black metal?

Grimorium Verum es una banda que permite observar la transfiguración del black metal a una región andina y debatir procesos de hibridación, que han experimentado tendencias musicales en las urbes. En un sistema mundo donde se reconstruyen constantemente identidades urbanas que demuestran su relación con lo moderno, es interesante pensar que en el black metal ecuatoriano, los músicos son capaces de utilizar estrategias para aproximarse a lo local: “La globalización ha llevado consigo cierta homogenización cultural, pero esto no significa la eliminación de identidades locales (...)” (Dam. 2010, p.13).

Las fusiones musicales entre lo local y lo global, lo nacional y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, se presentan como dicotomías del folklore popular moderno, que se ha enfrentado a las formas de mirar la música tradicional, donde no caben las fusiones o la modernización sonora. Sin embargo, la urgente transformación del metal al momento de reformatear las tradiciones musicales, en cuanto a la relación con los instrumentos, no

solo locales, sino también industriales, son rasgos de que la música es dinámica, y que la tecnología contribuye a imaginar sonidos híbridos. Además de la apropiación estética y sonora, no profesional, en la que algunos músicos de la escena ecuatoriana experimentaron con el metal, es interesante apuntar que han sido capaces de construir sus propias narrativas para reflejar el sentimiento nativo de sus localidades.

Frente a lo expuesto, y con la finalidad de rastrear aspectos de glocalización en Grimorium Verum, en esta ocasión, se hará referencia al sincretismo musical que la banda ha experimentado en su canción “Acnoracajal”, que se combina con un ritmo tradicional ecuatoriano llamado “yaraví”. La finalidad será analizar en qué medida la mirada paganista del metal nórdico sirve de referente para la ancestralidad andina y las leyendas populares.



Imagen 55. Portada de *Acnoracajal* (2010), Grimorium Verum.

Ahora bien, el álbum de Grimorium Verum, que se hace referencia, contiene dos canciones de larga duración: “Acnoracajal”²⁹⁹ y “Templo del Rey”, según sus integrantes, estaban preparadas desde el año 2000 y tardaron cerca de una década, hasta publicarse en 2010. Curiosamente, los músicos escribieron el título de manera invertida: *Acnoracajal* y, originalmente, alude a una leyenda popular de la serranía del norte, conocida como “La Caja Ronca”.

²⁹⁹ “Acnoracajal” (duración: 22:50) y “Templo del Rey” (duración: 11:27). En el siguiente enlace, se puede escuchar la canción “Acnoracajal” que se analiza:
<https://www.youtube.com/watch?v=yEVb63zpwaM>

La portada del disco, es llamativa porque es una de las primeras en el black metal, que capta una leyenda popular de la serranía ecuatorial (Imagen 55); si bien, las portadas de black metal de los años 90 se concentraban en reproducir lo demoníaco, salvo excepciones –como la portada de la banda manabita Legión que mostraba una ceiba en la portada de “Ocaso de Luz”, 1998– todavía no representaban narrativas de sus localidades.

En primera instancia, el arte de la portada del disco corresponde a un cuadro del pintor otavaleño Raymundo Mora Mediavilla, que ilustró exclusivamente para el disco de Grimorium Verum. La portada muestra en la parte superior el logotipo de la banda, en fuente gótica, que el black metal popularizó. En el contorno destacan ornamentaciones de estilo grotesco y pentáculos. Hacia el centro, sobresale la procesión de un grupo de encapuchados, cubiertos de abrigo negro, además, cargan un ataúd de madera, a su alrededor de la procesión, aparecen demonios y esqueletos.

En un barrio de la ciudad de Ibarra hay un cuadro gigantesco que relata el apareamiento de La Caja Ronca, proveniente de las épocas antiguas. En noches de luna llena, cerca de las ciudades, o en las montañas, había una procesión en donde iba adelante Satanás y atrás un cortejo de demonios, con el tambor marchando y llevándose a las almas pecadoras. Había conversado con la gente de allá y me decían que los abuelos habían visto esta procesión: supongo que esta tradición viene desde la época colonial (Equidnos, 2018: entrevista n° 8, corte 1).

Ciertamente, la inspiración de este álbum provendría del conocimiento que la banda tuvo sobre tradiciones orales y leyendas populares-folklóricas, ambientadas en la localidad de San Felipe, ciudad de Ibarra (serranía norte del Ecuador). La Caja Ronca narra la procesión infernal que Manuel y Carlos, dos amigos, presenciaron en una noche que salieron a coger agua de la acequia, ordenados por el padre de Carlos.

Repentinamente en el camino, comenzaron a escuchar ruidos y pasos extraños, sintieron temor y, por ello, se escondieron en la rendija de una casa. Asustados por los desconocidos ruidos, ni siquiera podían hacerse la señal de la cruz; mientras tanto, alcanzaron a ver un cortejo de encapuchados que llevaban velas apagadas, tocaban la flauta y el tambor, acompañaban una carroza, de la cual, sobresalía un personaje grotesco y cornudo, que llevaba una capa roja: tenía manos peludas, uñas alargadas y sostenía un tridente (era la personificación de Satanás).

“La Caja Ronca” es un relato que combina aspectos coloniales, como la religión y lo demoníaco, y lo aborigen, donde la mitología, la fantasía, la muerte y la oralidad, forma

parte de las creencias populares: “tanto de las comunidades primitivas como los que sobreviven en las parcialidades indígenas de la Sierra [...]” (Ubidia, 1983, p.9).

De algún modo, esta leyenda popular permite reconocer la inserción colonial de lo demoníaco en los pueblos latinoamericanos, incluyendo a Ecuador. Para la iglesia, la presencia iconográfica del demonio incrementaba, por supuesto, el miedo, la culpa, el pecado, en efecto, el miedo estimulaba la imaginación popular y motivaba a recrear historias para sostener la oralidad local.

En un sistema cultural religioso, en el que dominaba la imagen cristiana, la colonia manipulaba las creencias de los fieles, y el demonio simbolizaría el pánico moral, regido por binarios como lo bueno y lo malo. Por ejemplo, lo malo se consideraba la noche o lo oscuro, desde aquellas épocas se asociaba a lo mundano, los excesos, lo prohibido, el no salir de casa.

Cuando los aborígenes, forzosamente, adoptaron un nuevo sistema de creencias cambió la percepción en lo divino: las cosmovisiones, el politeísmo y el tributo a la naturaleza fueron señalados como prácticas “herejes” o “paganas”, puesto traicionaban los principios monoteístas de un “Dios” blanco-europeo. No obstante, la literatura popular, pese a que en muchos casos no se ha identificado autor específico –por su misma condición oral– coloca el debate del mestizaje de la transculturación e hibridación, debido a que, en representaciones de la identidad local, sean narradas o gráficas, muestra la persistencia de símbolos, dialectos *kichwas*, costumbrismos indígenas, que se mezclan con representaciones coloniales³⁰⁰.

Uno de estos elementos persistentes del mundo indígena, presentes en la portada del *Acnoracajal*, por ejemplo, son los pantalones blancos “piernacorta” que llevan los encapuchados que cargan el ataúd de madera; aluden a los que tradicionalmente utilizan los hombres de la cultura otavaleña. De este modo, la Caja Ronca, más allá de configurarse como una leyenda identitaria de la serranía del norte ecuatorial, reproduce las fantasías coloniales e indígenas del miedo a lo desconocido:

[...] al recordar desde el año 1850, y quizás hasta muy avanzado el siglo diecinueve, los habitantes de la calle conocida con el nombre de Colón, precisamente en el Barrio San Felipe hasta el “Quichi-Callejón, vivían en constante zozobra nocturna con la voz común que decía que

³⁰⁰ Esto sucede especialmente con aspectos corporales de la vestimenta y símbolos religiosos, muchos indígenas mantienen activas sus ritualidades y costumbres, aunque sus creencias provengan del cristianismo. Cada región promueve sus productos naturales y promociona diferentes alimentos. En el caso, por ejemplo, del 2 de noviembre indígenas de la serranía llevan comida, granos de sus regiones para celebrar a los difuntos, mientras que, en regiones de la costa ecuatoriana, algunos bailan o beben alcohol ante el difunto.

nadie podía salir de casa, ni hacer sus andanzas amorosas hasta las 11 de la noche, sin que dejaran de oír La Caja Ronca y ver la procesión de las almas en pena, o los diablos traviesos y juguetones que salían de los estrechos y oscuros callejones [...]” (Ubidia, 1983, p.63).

En este sentido, Grimorium Verum traslada parte de estos imaginarios al arte de *Acnoracajal*, la ilustración demoniaca, que aparece en la portada, alude a la criatura sobrenatural del macho cabrío, que recuerda a la iconografía medieval europea, y que su aspecto corporal resalta lo masculizante. Así, el satanismo iconográfico que popularizó el metal extremo y, en especial, el black metal, globalizó representaciones y conductas mundanas.

La institucionalización de símbolos profanos como los pentáculos, las cruces invertidas, los brazaletes, las púas, incrementaron la posibilidad de construir una lógica ocultista en la que se identificaron los practicantes de este subestilo. Y, como es sabido, el black metal noruego utilizó diferentes personificaciones de Satanás (que iban desde el medieval-bíblico, mefistofélico, dantesco, prometeico, faustiano, romántico) y, en el caso de *Acnoracajal*, se ha transfigurado a una leyenda popular, ambientada en la región andina.

Así, la portada de Grimorium Verum advierte la importancia de rendir culto a los antepasados y la memoria popular andina.

El intento del black metal por reactivar memorias orales no siempre ha sido captado por masivas audiencias o menos entendido en el contexto de que la música urbana es capaz de fusionarse con lo tradicional. O de que el esoterismo ha sido uno de los relatos que contribuye a la hibridación musical. No obstante, para Grimorium Verum, no fue suficiente representar en una portada la leyenda de la Caja Ronca, puesto que decidieron trasladarla al plano sonoro de la canción “Acnoracajal” y recrear atmósferas demoniacas del black metal, combinándolas con el ritmo musical del “yaraví”.

El yaraví es un género musical indígena, por sus orígenes precolombinos, que fue muy bien asimilado por los nuevos habitantes del Ecuador durante la colonia y ahora, ampliamente difundido dentro de los repertorios de música popular y rocolera, no solamente en Ecuador, sino también en Perú y Bolivia. Proviene del vocablo *kichwa* harawí, que hace referencia a cualquier canto de amor y desamor (Muñoz Vasco, 2009, p.88)

El yaraví es uno de los ritmos tradicionales incaicos que ha mantenido una significativa presencia regional, desde la Argentina hasta el Ecuador. Para algunos estudiosos, este canto, era utilizado como ritualidad para celebrar la muerte de un guerrero o aborigen. Se sabe que, en el Perú, por ejemplo, hacia los siglos XVIII y XIX, el yaraví tuvo

variaciones en el mundo indígena, puesto que el hispanismo y el mestizaje regían políticas de censura al uso de ritmos tradicionales nativos. La persistencia del yaraví dependería, en gran medida, de otras capas sociales que comenzaron a practicarlo (Beyersdorff, 1986; Rohner, 2018)³⁰¹.

En el Ecuador, el yaraví, comúnmente, es un ritmo popular y forma parte del mosaico cultural de la música nacional. Los antecedentes históricos del yaraví remiten al mundo precolombino, ha inspirado otros ritmos populares como el san juanito, el danzante y todavía es utilizado en ceremonias indígenas de casamiento, despedida por la muerte de un familiar. Además: “en sus inicios, fue el resultado de melodías utilizadas por los pueblos autóctonos de los andes para acompañar sus ceremonias religiosas, fiestas en las cosechas [...] Estas eran melodías que en muchas ocasiones transmitían tristeza y dolor” (Jara: 2019, p.15).

El yaraví además representa el aspecto tradicional y sentimental del mundo andino: “Varios cronistas de la época colonial, y autores contemporáneos, se refieren al “llorar cantando” (*yupakuy*), de los indígenas, este, es un *rito de intensificación*, culto a los antepasados, sirve para mantener los lazos entre el muerto y los vivos [...]” (Godoy, 2005, p.44).

La mirada colonialista, de alguna manera, repercutió en la “melancolía andina” como un lugar para representar la tristeza. El latifundismo, que fue uno de los sistemas de sometimiento al indígena, se caracterizaba porque imponía normas de obediencia a sus “patrones”. El sistema de hacienda, las mitas, constataban las relaciones de poder, las jerarquías sociales y políticas; los indios, para los colonos, carecían de “alma” y, por tanto, de creencia religiosa.

Esta estructura de dominación marcó el pesimismo espiritual y se tradujo a una representación realista y marginal del indígena, tal como sucedió a inicios del siglo XX, cuando reconocidos pintores ecuatorianos de la escuela realista e indigenista, como Oswaldo Guayasamín, Camilo Egas o Eduardo Kingman, representaron ampliamente la tristeza, la pobreza, la tierra, el desamparo, el dolor del aborigen en sus cuadros.

³⁰¹ Cabe apuntar que el yaraví era relatado en las crónicas del Felipe Guamán Poma de Ayala, en sus orígenes precolombinos, y ha persistido en la diáspora cultural, yendo del campo hacia la ciudad. Su constitución ha sido la región andina, sin embargo, los cambios y transformaciones modernas se trasladó a otras capas sociales, no solo indígenas, por ello: “Aun cuando durante el siglo XIX este género estuviese asociado a la población indígena, el yaraví, por lo que puede apreciarse, no era pues un género estrictamente «andino» (en el sentido que hoy tiene la palabra); debido a su propagación en otros grupos de la población limeña, el yaraví era también una manifestación cultural mestiza y uno de los ejemplos más claros de lo que a fines del XIX podía ser caracterizado como música criolla” (Rohner, 2018, p.62).

Como se matizó en el Capítulo II, este lamento se matizaría en el abandono del páramo andino, muchos campesinos se fueron de sus tierras para irse a trabajar en la ciudad, así, el campo experimentó una soledad cósmica (Arguedas, 1997, p.118). El abandono de la tierra equivaldría a abandonar el cuerpo geográfico: el sujeto y la geografía son aspectos cosmogónicos que están unidos en el mundo andino. Por estos motivos, es preciso decir que el yaraví es un ritmo solidario ante la ausencia cósmica del cuerpo, su ritmo reinventa el lamento y la tristeza por los ancestros, ante los rezagos de la colonia.

El yaraví había comenzado como canto oral y poético, posteriormente, fue interpretado con instrumentos de música andina como el pingullo, la flauta, el rondador, la quena y, en especial, la guitarra. Para el siglo XX, aparecieron cantautores mestizos que se hicieron conocer por cantar letras melancólicas y por hacer yaravíes a dúo con la guitarra, lo que advierte que su persistencia ha dependido, en gran medida, del carácter híbrido que fue adquiriendo. Entre los cantautores mestizos de reconocimiento nacional y que han afianzado un sentimiento urbano-andino están: Carlota Jaramillo, el dúo Ayala-Coronado, o el famoso dúo Benítez-Valencia, que versionaron la canción “Puñales” (1958)³⁰².

Por otra parte, el significado histórico del yaraví ha contribuido a afianzar el mosaico de ritmos que conforman la música popular ecuatoriana. Los cantautores mestizos se convirtieron en mentores de la música sentimental que generó pertenencia e identidad en sectores populares, especialmente de la serranía andina, utilizándolo en celebraciones y fiestas. Pese a que este ritmo no ha gozado de las condiciones élites de músicas mestizas como el pasillo, el yaraví además de pertenecer a un sistema musical costumbrista, curiosamente, ha demostrado ser un ritmo que ha captado las preferencias de los músicos de black metal, como es el caso de Grimorium Verum.

Equidnos enfatiza que hay sectores “puristas” en la escena, que han cuestionado la fusión yaraví con black metal, porque les ha parecido que la música nacional no corresponde al contexto electrónico del metal, o porque todavía existe una vergüenza colonial por las tradiciones, lo cierto es que Grimorium Verum ha pretendido celebrar con la música una emergente religiosidad ancestral. El reduccionismo hacia las fusiones

³⁰² La memorable canción puñales fue escrita por el compositor imbabureño Ulpiano Benítez. Puñales entonada con guitarra acústica, es considerada la canción cumbre del yaraví, una metáfora de la identidad andina que profundiza cómo el dolor puede convertirse en la fortaleza: mi alma padece cantando/ mi alma se alegra llorando/ Llorando mis pocas dichas. Esta lírica confirma el precepto de que, a partir del período colonial, el indígena *llora cantando*. En el siguiente enlace se puede escuchar la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE7NIP3Kv6o>

sonoras pone en discusión los contrastes entre el pasado y el presente, si se tiene en cuenta que el pasado colonial construyó un imaginario pesimista hacia lo nativo.

El yaraví al representar la tristeza reafirma el pesimismo cultural y, en el black metal, desmantela las dificultades que experimenta la inserción de lo indigenista en la música urbana. Grimorium Verum en su fusión híbrida intenta representar parte del sentimiento nacionalista frente a lo aborígen, basándose en la música tradicional, aunque eso suponga poner en cuestión cómo se mira lo tradicional y forme parte de una actitud global, se debe señalar que: “La construcción de identidades nacionales contribuye a mantener determinados modos de ver el mundo. En países en que viven personas de diferente origen, existen diferentes costumbres y valores, y se dan casos en que surgen discordancias [...]” (Dam, 2010, p.9).

El músico considera que los criterios divididos surgen por el desconocimiento, no se mira el contexto y el crecimiento que tuvieron con la música nacional (no se trata de una imagen o moda), en zonas rurales. Las condiciones económicas obligaron a transitar a la ciudad. De ahí que, el arraigo a ritmos de música tradicional ecuatoriana, como el yaraví, el sanjuanito, había comenzado en su infancia, mucho antes de que conozca el metal extremo. El hecho de haber crecido en la serranía del norte, provincia de Imbabura, contribuyó a que en las raíces indígenas de sus familiares haya estado la música tradicional:

Mi familia también son músicos, siempre toqué la guitarra, toda mi vida, yo nunca he descartado la música “ecuatoriana”, para mí la música ecuatoriana (me refiero a la ancestral) está en un sitio más arriba que el black metal, hablando del dúo Benítez Valencia, Carlota Jaramillo. Yo me levantaba todos los días e iba a la escuela de pequeño, mis papás me criaron con eso (desde que iba a la escuela), porque también eran músicos (Equidnos, 2018: entrevista n° 8, corte 2).

La herencia familiar fue fundamental en la consciencia musical, porque Equidnos, al igual que muchos mestizos y campesinos, migró de la provincia para estudiar y trabajar en la capital, estando en el colegio conoció al baterista de banda (Lucifeid). Desde que escuchaba metal extremo en los años 90, sus intereses creativos combinaban la nostalgia por el mundo andino.

En la capital, sus inquietudes le llevaron a investigar sobre los orígenes precolombinos del yaraví y pensó que aquella tristeza colonial, identificaba al nativo y podía fusionarse

con la fuerza del metal³⁰³. Conmovido por el *éthos* cultural, geográfico e histórico que ha vivido el *runa* andino, el yaraví se convirtió en un ritmo auténtico de expresión, por ello, considera que: “Eran canciones que se hacían a nuestros guerreros (aborígenes) porque muchos ya no regresaban, entonces, las familias los despedían con eso, muchos de ellos se morían en las guerras, ahí es donde nace el yaraví” (Equidnos, 2018: entrevista n° 8, corte 3).

La inserción del yaraví en la canción “Acnorajal”, por un lado, fue una estrategia para mantener vínculos con la escuela de cantautores mestizos de música nacional y, también, por otro, tuvo la pretensión de que el black metal ecuatoriano transgreda sus fronteras. El respeto por la identidad musical mestiza, que conservó ritmos incaicos, implicó mantener vínculos en cantautores de música tradicional, como Benítez-Valencia (1940-1970), con quien, el vocalista, mantuvo una amistad de 25 años; Gonzalo Benítez (1915-2005), con el cual aprendió el renombrado yaraví: “Puñales”, “Ángel de Luz”, “Acuérdate de mí”, “El chulla quiteño”.

La interacción con estos reconocidos músicos que, además del yaraví, practicaban ritos similares (al yaraví) como albazos, danzantes y sanjuanitos, fecundarían la actitud híbrida de Grimorium Verum. No solo por juntar el pasado de una música tradicional con el presente de una música popular urbana, como el metal extremo, sino porque la intención de modernizar un pasado sonoro, podría acarrear algunos problemas y contrastes. Tomando en cuenta que ambos sistemas musicales, pertenecen a diferentes contextos sociales o históricos, autónomamente cada práctica musical utiliza diferente instrumentación, o manejan narrativas distintas; sin embargo, es interesante decir que el contexto globalizado de la música popular permite entender que el pasado se retraiga y se modernice afín de encontrar formas de interpretar con el sonido el presente.

Para Grimorium Verum, el arraigo a un pasado mítico se plantea como una emergente religiosidad (Granholt, 2011). En “Acnoracajal” intervienen diversos instrumentos musicales como: guitarra acústica, eléctrica, batería, chajcha³⁰⁴, acordeón, y también efectos sonoros (que ambientan la leyenda), voces melódicas (al estilo tradicional de los cantantes mestizos) y gruñidas (en alusión al black metal): “La composición de “Acnoracajal” comienza con un yaraví, luego viene la parte del metal, se acaba eso

³⁰³ Para el vocalista y guitarrista, además, el yaraví, técnicamente, está compuesto de un compás de 3/4, 6/8, o también hay yaravíes de 3/8: aunque depende del compositor, algunos utilizan las dos métricas.

³⁰⁴ La chajcha es un instrumento de música andina compuesto de pezuñas de cabra, alpaca u oveja. Su utilización es múltiple, en unos casos las manos sacuden y hacen sonidos cascabeles; en otros, en fiestas populares algunos personajes como los danzantes se ubican en los brazos o las piernas y mientras bailan, las pezuñas automáticamente se sacuden y generan sonidos multipolares.

luego una parte ritualística pero con un fondo de yaraví; se acaba eso luego viene otra parte metal, se acaba eso viene un albazo, viene otra vez una parte metal, y termina con un san juanito” (Equidnos, 2018: entrevista n° 8, corte 4).

En detalle, la canción, aproximadamente, dura 23 minutos, durante la intro (entre minuto 0h00 y 02h06), se simula una teatralidad de un pasado lejano, porque se escuchan voces litúrgicas, acompañadas de un tambor que golpea lentamente, a su vez, las campanas redoblan constantemente, como si anunciarán un juicio. Ahí, además, chirría el viento frío de los páramos andinos y suenan los pasos de una procesión infernal, que emula a los encapuchados de “la Caja Ronca”.

La teatral procesión baja de tono (minuto 2:07 hasta el 6:34), pasa a un intervalo melódico; suenan acordes de yaraví y levemente las chajchas. Tal sonoridad, evoca un paisaje andino y se refuerza al minuto 04:16, aparece la voz melódica y solemne de Carlos Narváez³⁰⁵, el cual recita:

La extraña luna
brilla en la noche
los fríos páramos se cubren de negridad
un frío tétrico, vientos funerarios
algo macabro ronda en la llacta (...) ³⁰⁶.

Y, seguidamente, a modo de susurros fantasmagóricos, la voz fantasmal de Equidnos interviene (minuto 5:00):

Llegó la hora maldita
en que las negras almas salen de sus tumbas
es medianoche
la hora del recogimiento.

Nuevamente, la voz melódica de Carlos Narváez (minuto 5:30):

Una procesión de seres sin carne
cirios, candelabros, sotanas negras,
llevan con ellos un negro féretro
y claman rezos de las tinieblas.

³⁰⁵ Apodado el “Conde Charles”, un profesor de música y canto de una escuela de la capital, a quien la banda invitó a participar en la canción “Acnoracajal”, y representa una figura de respeto por la música nacional.

³⁰⁶ Término *kichwa* que significa tierra, lugar donde cosechan y viven los runas.

La voz fantasmal de Equidnos interviene (minuto 6:18): “Los engendros y horas/ de seres infernales/ están libres en el Aganoche/ para realizar sus siniestros actos”. A partir del minuto 6:35, el yaraví desaparece y comienza la parte black metal, en los *riffs* de la guitarra eléctrica y la fuerza de la batería (muy al estilo del heavy metal y thrash metal), tono melódico metalero, acompañado por la voz gruñida:

Acnoracajal!!!
Procesión diabólica
Acnoracajal!!!
Leyenda ancestral/
Acnoracajal!!!
Reparto de camillas y de las tumbas
Acnoracajal!!!
Procesión diabólica (...).

La intercalación de un ritmo tradicional con el metal se reitera (minuto 8:57); la canción se torna lenta y pausada, y privilegia el desgarramiento sonoro de la voz, un gruñido, que se deforma en dimensiones monstruosas. Este lamento demoníaco, que carece de letras, progresivamente baja de tono, puesto que aparece un guitarreo de albazo más rítmico (minuto 10:49 y 11:30); y que, curiosamente, es similar a la tonada: “El poncho verde” del Dúo Benítez y Valencia³⁰⁷.

Entre el minuto 11:31 y 12: 30, reaparecen los delirios demoníacos, a modo de gemidos acompañados del sonido del tambor y las chajchas. En el minuto: 12:31 surge una lenta composición de yaraví que se combina con un melancólico sonido de un acordeón, una resonancia que evoca una época ancestral, ahí, además, se vierte el lamento de una voz (posiblemente de Carlos Narváez). Posteriormente, el yaraví retoma susurros demoníacos y gemidos de Equidnos, como si experimentara un viaje ancestral de catarsis. Del minuto 16:44 hasta el 17:45, la canción retoma la parte del metal, en composiciones de *riffs* y baterías aceleradas, muy al estilo thrash metal (ahí recita velozmente: Acnoracajal!!! Procesión diabólica...!!!).

³⁰⁷ No es de extrañar que, Grimorium Verum, al recibir aprendizajes de yaraví, albazo o san juanito, por parte del Dúo mestizo, haya rendido tributo a los músicos –fundamentales para la música ecuatoriana – emulando su tonalidad en la parte indicada de la canción “Acnoracajal”. “El Poncho Viejo” es un albazo, tiene compases en DO, FAM; y en una parte de la canción dice: “Este es mi poncho viejo, ay, ay, ay/ Que en la hacienda él nuevo está/ Ponchito color verde/ ponchito de esperanza ay, ay, ay (...)”. Esta canción habla metafóricamente del poder colonial del hacendado y el indígena, y como este último cumplía cabalmente las órdenes de sus patronos, el poncho verde representa el abrigo de la esperanza andina. En el siguiente enlace se puede escuchar la canción mencionada: <https://www.youtube.com/watch?v=QMzS3ZxNZus>

La canción retoma el ritmo yaraví (minuto 17:46) y Carlos Narváez declama:

Buscan sus víctimas en las montañas
la muerte cobra sus negras deudas
envuelto en llamas en su siniestro altar
brama y blasfema el emperador infernal.

Interviene Equidnos con las voces fantasmagóricas (minuto 18h56):

A su paso dejado por ellas
de su macabra procesión
restos de cera putrefacta
un ambiente mortuario.

Finalmente, Carlos Narváez, sentencia:

Paso la hora en que los seres de ultratumba
regresan a la vida
marchan de nuevo a su imperio
frío mórbido y de oscuridad.

Nuevamente, el canto de Equidnos interviene: “Himnos y rezos mortuorios/se escuchan a lo lejos/alaridos desesperantes de sus almas/devorados fueron por el tiempo y la noche”. Al minuto 21:25, suena un ritmo de albazo y un melódico acordeón, que se funde con un trinar de pájaros, hasta que retumban las campanas, como si llegara un despertar, luego de la oscuridad: “haciendo alusión al nuevo día, porque a las 4 o 5 de la mañana se perdía todo eso, ya con la llegada del sol cantaban los gallos”.

La combinación de efectos electrónicos, ritmos tradicionales y voces para ambientar la “Caja Ronca”, en la canción “Acnoracajal”, es una interesante estrategia que los músicos han utilizado para dramatizar la violencia sonora del metal y la tristeza de la tradición aborígen. La canción funciona a intervalos, secuencias, incluso, cada pieza musical, metal o yaraví, podrían escucharse independientemente. El interés de mantener vínculos con los músicos mestizos y el black metal encuentran punto de encuentro en los efectos sonoros, que se distribuyen a lo largo de la canción.

La hibridación sonora de “Acnoracajal” es una suerte de conexión arcaica, donde lo mundano no es exclusivamente profano, más bien, sacraliza al mundo andino con una energía sonora renovada. La oralidad, característica del yaraví incaico y de la leyenda de “La Caja Ronca”, pasa de una narración a una dimensión estética. De ahí que: “Los sonidos de una canción constituyen una marca que las distingue del habla o discurso

cotidiano; por lo tanto, tienen la capacidad de significar el discurso no cotidiano, cómo son, por ejemplo, el discurso estético o el discurso sagrado” (Rejane: 205, p.126).

La banda no ha podido llevar a la escénica todo el repertorio musical de “Acnoracajal” —en cuanto a los cantos de Carlos Narváez, o los efectos que utiliza en la intro de la canción, salvo que el dúo musical ha dispuesto de la guitarra eléctrica, acústica y batería en las escasas presentaciones musicales— y solo consta la grabación original del disco, donde, por supuesto, intervienen efectos especiales.

La ambientación sonora de la leyenda en la intro permite imaginar un sonido más nítido de las campanas, la ceremoniosa voz de Carlos Narváez, los pasos de los encapuchados, el luto del acordeón, la melancolía del yaraví, el esperanzador albazo, la intensidad del metal, el trinar de los pájaros que advierten un nuevo día. En resumen, podría decirse que Grimorium Verum encarna el miedo religioso que infundó la colonia por lo satánico y lo retribuye con una dosis de ancestralidad y modernización sonora.

El black metal de fines de los años 80 e inicios de los 90, por ejemplo, ya disponía de efectos electrónicos para lograr sus propósitos musicales y estéticos. Como se ha visto, en el caso de estudio de Bathory, en el capítulo I, la intro de “Odens Ride Over Nordland” del álbum *Blood Fire Death* (1988), utilizaba efectos de bufidos en caballos, o de una tempestad, con la finalidad de ambientar la mitología escandinava del *oskorei* (“cacería salvaje”). El vocalista y líder, Quorthon, se atrevería a experimentar con cantos épicos y sonidos menos metaleros, sobre todo, cuando introducía melodías de guitarras acústicas en algunas canciones (incluyendo el álbum *Twilight of the Gods*, 1991, que se inspiró en música clásica, y que, como se mencionó en su momento, siguieron la senda bandas como Dimmu Borgir o Emperor).

Estos paralelismos, entre el black metal escandinavo y el black metal andino, redefinen las posturas más conservadoras del black metal que, según consideraban, no debía fusionarse con otros ritmos, o menos salir del esquema satanista. Bathory y Grimorium Verum serían bandas que permiten hablar del sincretismo cultural en sus regiones. Un relato que se desprende de la globalización musical, desde la época del folk en los años 50, ante la necesidad de visibilizar narrativas locales, obligando a que los músicos dispongan de relatos populares de sus localidades y de tecnología para difundir perspectivas de religiosidad emergente.

Por otra parte, un aspecto más a destacar en la canción “Acnoracajal”, es la utilización de las voces gruñidas que Equidnos ensaya a lo largo de la canción, sea a nivel lírico o sonoro, donde se percibe que la corporalidad juega un papel preponderante en fortificar

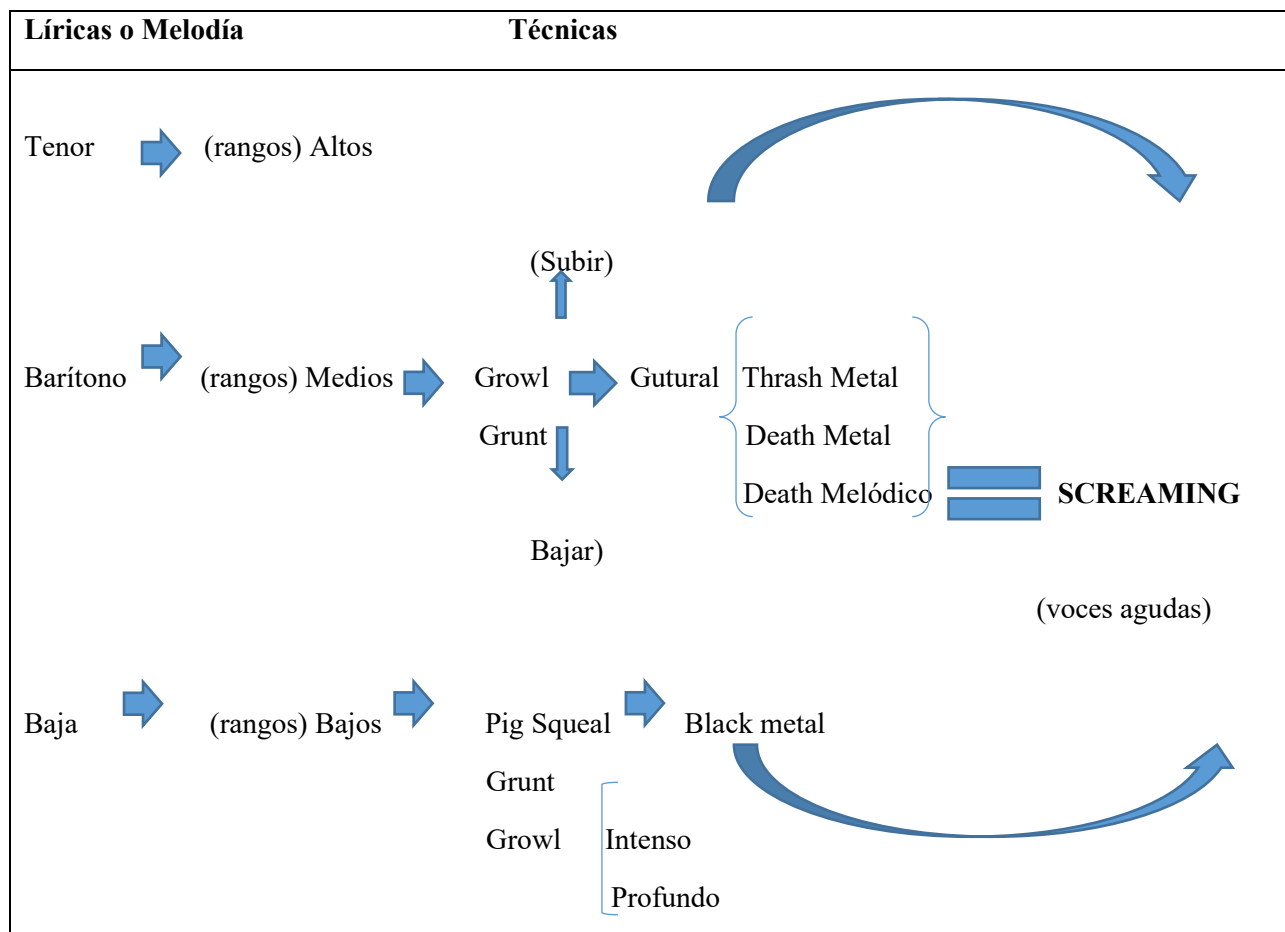
el canto, pero: ¿cómo alcanzó la técnica vocal que utiliza en la canción mencionada? No es una especulación decir que los reducidos músicos ecuatorianos de black metal, a inicios de los años 90, aprendían de una manera empírica, pues, no se basaban en estudios formales de canto ni asistían a academias, lo hicieron escuchando rudimentariamente:

Pues sí, hay un montón de cosas que se puede hacer o hablar al respeto de gutural y tantas cosas, pero la mayoría de gente aprende por su propia cuenta. No hay mucha información, ni es una cosa, una escuela, como decirte como conservatorio, como que te digan y te definan DO, RE, MI, FA, SOL, LA SI, DO, (Gutural). Es como que bien raro que alguien haga eso y te enseñe esas cosas. Entonces si es como que, generalmente, la gente lo aprende: sacas tu animal, tu sonido, sacas tu bulla, por lo general es medio difícil (Peterson, 2020: entrevista n° 7, corte 2).

El testimonio musical de James Peterson es un punto de partida para comprender las condiciones en las que la mayoría de los músicos han aprendido el canto. Se ha intentado conseguir información sobre las técnicas vocales en el metal ecuatoriano y ha sido nulo encontrar bibliografía. Aunque las fuentes consultadas pueden reconocer si un subestilo de metal es gutural o gruñido, no obstante, desconocen el lenguaje técnico, los tipos de voces. En muchos, casos no se obtuvo ninguna respuesta, incluyendo al vocalista de Grimorium Verum (músicos destacados de la escena que constan en la investigación no respondieron).

Frente a tal adversidad, finalmente, se recurrió a Washo Orellana, vocalista coach, profesor de canto gutural, que ha realizado estudios en academias de canto clásico, además, cuenta con 20 años de experiencia, y es integrante de la banda quiteña de hard core Madbrain. Este vocalista accedió a una conversación y a explicar la evolución del canto gutural, de la cual se extrajo apuntes y se propone el Esquema 1.

El cual muestra las distintas variaciones, tonalidades (tímbricas) y terminologías sobre el canto lírico y gutural, utilizados en el metal extremo (sobre el death metal se tratará en el acápite de “Mujer amazónica en Daniela Scalla”), y sirve para situar la voz gruñida que Equidnos utiliza en “Acnoracajal”. Según el vocalista de Madbrain, en el campo musical, comúnmente, un vocalista de metal empieza con el canto lírico o melódico, que consta de tenor y barítono. Esta técnica melódica es capaz de desplazarse a otras tímbricas, entre las cuales reconoce el Growl/Grunt (que puede subir o bajar), caracterizada por una voz aguda o gruesa, más conocida como “gutural”, y practicada en el thrash/death metal/death metal melódico.



Esquema 1. Evolución de la voz gruñida para el análisis de “Acnoracajal”.
(Elaborado por: Washo Orellana)

Para el black metal, los cantos líricos (melódicos) son de rangos bajos, la voz se profundiza e intensifica, esta técnica es conocida como “Pig Squeal” en alusión al gemido de un “cerdo” (Grunt/Growl). El gruñido desgarrador o chillido (“Squeal”) es rasgo distintivo de este subestilo. Sin embargo, para Washo Orellana, la técnica ideal de todo vocalista de metal extremo es el “Screaming” (voces agudas o gritos), pero, también considera que no es fácil alcanzar esta técnica (que puede corresponder al thrash/death/black metal) porque depende, en gran medida, de la fisiología, la fuerza, y la constitución corporal de cada intérprete³⁰⁸.

En el capítulo 1, se señaló que Quorthon (Bathory) era considerado el padre de la voz en el black metal, porque distorsionó el gutural hasta convertirlo en chirridos hirientes. El

³⁰⁸ El vocalista precisa que: “Es chistoso ver cuando vienen los estudiantes de acá y me dicen, los chicos piensan que sólo es de gritar y si te pones a pensar las bandas de metal anglosajonas, gringas, europeas ellos son cantantes no es que solamente grita, son cantantes” (W. Orellana, entrevista, 13 de febrero, 2020).

patrón sonoro que forjó este vocalista, al igual que bandas thrash de la época, fueron influyentes en la escena noruega porque intensificaron el Pig Squeal, bandas como Mayhem (que curiosamente utilizaba cabezas de cerdo en sus conciertos), Satyricon, Darkthrone, Burzum, antes de vocalizar black metal. Sin embargo, cabe decir que muchas de estas bandas primero dominaban técnicas vocales death metal (integrantes de Immortal, Burzum o Darkthrone, por ejemplo, en sus comienzos, hacían death metal).

En cualquier caso, el Esquema 1 permite vincular aspectos del canto en el black metal, y la incorporación del gruñido en “Acnoracajal”. Pese a que Equidnos no siguió una escuela formativa, porque se remitió a escuchar y corporizar, se debe agregar que, por ejemplo, cuando vocaliza “Procesión diabólica/leyenda ancestral”, o cuando, únicamente, vocifera, se puede reconocer que combina la técnica del Growl (abierto) con Grunt (también conocida como “voz tierra”).

Así, la “voz tierra” se convierte en la metáfora geocorporal del desgarramiento sonoro, encarnada en la geográfica andina, que busca los lamentos de un pasado ausente en una leyenda colonial. Ahí, por supuesto, participan vociferantes demonios que deliran en las profundas oscuridades, como si una bestia bíblica fuera expulsada de una entraña.

Es interesante recapitular lo señalado en el capítulo 1, en cuanto a que, en la música popular, la voz ha funcionado como un instrumento más del cuerpo (Frith, 2014).

Y, particularmente, en el rock y el metal (black metal o death metal, grind core, gore grind, especialmente) ha servido para ironizar las convenciones de la afinación. La distorsión no necesariamente representa desorden, puesto que, como se ha visto, requiere de una constante práctica, dominio melódico, hasta alcanzar la técnica; pero, lo que, si representa, es la posición radical e individual del artista (Chastagner, 2012).

Esta posición radical e individualista, característico de la masculinidad tradicional (Bonino, 2004), que parodia el black metal, de igual modo, sucede en la fusión satánica y ancestral de la canción “Acnoracajal”, donde el cuerpo expresa en voces masculinas y monstruosas. En la canción “Acnoracajal” es fundamental remarcar que las diferentes tonalidades de las voces masculinas y la combinación de ritmos de metal/ yaraví, así como los efectos electrónicos. Estos aspectos pueden conducir a vivir una experiencia alucinante de imaginar la leyenda la “Caja Ronca”: afuera de una iglesia, un pueblo lejano, una procesión de encapuchados, campanas que anuncian un apocalipsis, demonios noctámbulos, misantropía, pero, a la vez, un tiempo mítico, tambores y acordeones.

El conjunto de esta teatralidad resulta oportuno para estudiar en una canción la combinación de diferentes estructuras sonoras, que trasladan al público a dimensionar otras épocas y mitificar la pertenencia al origen. La narrativa y la instrumentalización de la canción permiten señalar que la hibridación sonora se ha apoyado en recursos tecnológicos para aproximarse a un tiempo colonial en un espacio rural.

En este punto, es interesante decir que la lírica de la canción pone a dialogar a dos esquemas sistemas culturales, aparentemente, distantes. Por una parte, sigue la narrativa ocultista y esotérica que caracterizó al black metal y, por otra, teatraliza una leyenda popular, andina, ambientada entre el siglo XVIII y XIX. Lo cual, sincroniza con los fundamentos líricos y visuales del black metal que se apoyaban en paisajes románticos, desafiaban a la religión oficial, añorando épocas oscuras. Algunas bandas de black metal noruego en el capítulo I, como Immortal o Inquisition (analizada en el Capítulo II) utilizaban *corpse-paint* y emulaban en bosques, a criaturas demoniacas, tributando a los trolls, leyendas ilustradas en la literatura del siglo XIX, o bandas como Enslaved retomaban símbolos de la arqueología vikinga.

En un sistema de vida como el ecuatoriano, de disputas regionales, políticas institucionales, retórica religiosa (cristiana), donde la música popular urbana difícilmente podría relacionarse con músicas tradicionales, la modernización del yaraví en el black metal podría enfrentar algunas problemáticas. No solo por el hecho de fusionar ritmos que parecían inamovibles. El costumbrismo y la promoción de músicas comerciales, por un lado, han hecho compleja la tarea de fijarse cómo contribuye la fusión de ritmos modernos en las identidades urbanas, por otro, la modernización de ritmos populares como el yaraví revelan el carácter mestizo de la música ecuatoriana.

En este contexto, es importante formularse: ¿por qué Grimorium Verum no concibió ritmos tradicionales como el pasillo en sus composiciones? Los integrantes de la banda asumen que el pasillo vino en el siglo XVIII de Europa y se insertó en la trama republicanista, promovido por las élites mestizas³⁰⁹. La institucionalidad podría ser uno de las razones para que Grimorium Verum haya elegido el yaraví y no el pasillo: el primer ritmo narra una genealogía incaica (aunque su persistencia dependió de cantautores mestizos), y el segundo, se inserta en una época ilustrada.

³⁰⁹ Cabe mencionar que, al comienzo de este capítulo, en el apartado de “¿Música nacional o música ecuatoriana?”, se propusieron al proceso y reconocimiento institucional del pasillo, como una de las músicas mestizas, que constituye símbolo de la identidad nacional y patrimonial, al punto de que cuenta con un museo propio. Por lo cual, al respecto, se podría abstraer las tesis de Wong (2013), sobre la clasificación musical que ha realizado la oficialidad, y que ha regido el imaginario cultural; un entorno donde curiosamente en lugar de música ecuatoriana, se enuncia como música nacional.

Una posición que se refuerza en el aspecto geocorporal, de pertenencia al entorno nativo. En “Acnoracajal” conectan un tiempo mítico y épico con la electrónica del black metal, es una fusión mestiza y decisiva, donde el cuerpo y la música interactúan en favor de la memoria. Hay que subrayar, por tanto, que el yaraví es un ritmo popular que míticamente surgió en el poder poético del canto, y también en el poder corporal de los guerreros incaicos, cuando se iban a las batallas o despedían a un muerto.

La geocorporalidad como memoria primigenia, además, implicaba afianzar nexos con representaciones e interpretaciones del satanismo y el paganismo; si bien, “Acnoracajal” es la obra cumbre de la banda, pero, no obstante, los músicos consideran para llegar a tal esplendor, previamente, durante los años 90, personificaron el satanismo escénico. Ellos cuentan que la música les permitía vivir experiencias religiosas, incluso, en las pocas ocasiones que han podido cantar en vivo la canción “Acnoracajal”.

A nivel escénico, emulaban vestirse de cucuruchos (en alusión a los encapuchados de procesión de la Caja Ronca, en la portada del disco, Imagen 55), especialmente, el vocalista Equidnos³¹⁰. La idea de vestirse de cucurucho, para el vocalista, implicaba utilizar antorchas para expresar el fuego maldito, y el anonimato, el hermetismo, el misterio, lo siniestro, e invocar el ritual maligno de los demonios que desfilan junto a la carroza. Los cucuruchos ya no eran los penitentes “Cristo”, en Grimorium Verum se habían convertido en demonios musicales.

La banda mantuvo adhesión a la ideología de la autodestrucción, que promocionaba el black metal noruego, y que, como se describió en el capítulo I, bandas como Mayhem o Gorgoroth escandalizaron con sus transgresiones y abyecciones, al cortarse el cuerpo o al empalar cabezas de cerdo, cordero, el uso del fuego, la sangre, los efectos de luces, el *corpse-paint*, en espectáculos nocturnos y ocultistas, daban la sensación de experimentar una ritualidad mundana del cuerpo.

A mediados de los años 90 tomaron con seriedad el satanismo escénico y Equidnos practicaba la abyección corporal en los conciertos: haciéndose cortes, llevando látigos, dando gritos infernales, para que los impávidos espectadores sientan la crudeza de la música extrema. Un ritual blasfemo y escénico que desafiaba a la mirada de los que se quedaban o se iban del espectáculo. La violencia encarnada en el cuerpo era fundamental para Grimorium Verum, porque eso suponía entrar a formar parte de las

³¹⁰ Comúnmente, los cucuruchos son conocidos por las procesiones de Semana Santa, tiene como punto de convergencia la plaza de San Francisco en la capital.

lógicas mundanas y la religiosidad emergente del metal (Kahn Harris, 2007; Granholm, 2011).

Aunque la provocación ha sido uno de los aspectos por los que se conoció a la banda en los años 90, consideran que la geografía es el aspecto que determinó su actitud musical. Equidnos provenía de la provincia de Imbabura, donde predominan montañas, nevados y volcanes, y se practica la ancestralidad en comunidades como los otavaleños, caranquis, que anualmente celebran a través de la música o fiestas religiosas y, además, conviven con sistemas de vida urbanos. Esta configuración geográfica al juntarse con la ideología del black metal se tradujo a una añoranza por sus antepasados, por ello, los paisajes andinos y la ritualidad formarían parte de la geocorporalidad musical de la banda:

A nosotros siempre nos gustó subir montañas, estar en contacto con la naturaleza, hemos ido a ceremonias de ayahuasca, eso para mí es paganismo “puro”, porque ahí es donde te enfrentas a las cosas. Asisto a ceremonias de medicina (ancestral) donde el mismo Chamán te hace entrar sino no puedes entrar, y hasta ahora nosotros estamos involucrados. Y a todo esto le combinábamos la autodestrucción que nos caracterizó y el metal, y en nuestra música. Toda la vida nuestra música de hecho nuestras reuniones siempre eran con música ecuatoriana con la cual bebíamos, nos emborrachábamos, nos drogábamos, pero con música ecuatoriana. Al último poníamos metal. Investigamos rituales de la Amazonía, de las *Tzantzas*, de ahí también nace nuestra ideología musical (Equidnos, 2018: entrevista nº 8, corte 5).

En cualquier caso, las interconexiones entre el black metal, el ocultismo, el paganismo, la leyenda popular, la geografía, y la música tradicional, en *Grimorium Verum*, dan cuenta de las fisuras que experimentan la música con la institucionalidad y la religión oficial. Ante imaginarios culturales, que rigen el gusto y las identidades, han surgido propuestas musicales para contraponerse con el poder corporal al poder político. La polarización de músicas masivas en las urbes ha desplazado la importancia cultural de ritmos como el yaraví, algunas de sus funciones simbólicas se han relegado a zonas rurales de la serranía (cuando en ceremonias de comunidades es utilizado para matrimonios o entierros).

Es común que en el imaginario cultural ecuatoriano se piense que el habitante del Ande en el páramo está más triste, contrario al habitante de las regiones tropicales, que está más alegre y escucha ritmos como la salsa. Estas miradas obedecen a la folklorización y al estereotipo cultural que ha fomentado el regionalismo (considerando que el pasillo costeño también contiene tristeza y melancolía). Hay que observar que, históricamente, el colonialismo sometió al indio y lo despojó del territorio. El latifundismo clausuró algunas de sus celebraciones rituales y populares, que actualmente son celebradas en los

carnavales. La relación dialéctica amo esclavo, patrón empleado, subyugó al nativo, una matriz influyó en la expresividad de los yaravíes incaicos, al cambiar de la alegría a la tristeza.

Por tal razón, la canción “Acnoracajal” de Grimorium Verum permite debatir y reflexionar problemáticas de la hibridación en cuanto a la fusión del metal con la música nacional. Es inobjetable que la herencia familiar, la conciencia geográfica, y el esquema corporal ocultista han determinado, en gran medida, la propuesta musical de fusionar el black metal con yaraví. Los integrantes de la banda además sostienen que gracias a la popularización del nacionalismo y la mitología del black metal escandinavo, actualmente existen bandas que le están rindiendo tributo al sol, a la luna, a las montañas. Esta postura ideológica, en los años 90, representó un despertar de la conciencia, la misión de que había que volver a la música ecuatoriana y a lo andino, y transmitir un mensaje de la identidad:

Nacionalismo es respetarte a ti mismo. Respetar tus principios, respetar lo tuyo, tu vida, tu pueblo, tu país, si puedes involucrarte en las cosas como te dije rituales que sean tuyos, no copiados eso es bueno. Es nacionalismo ser un mismo con lo tuyo, con tu país. Más que todo quererlo y qué mejor forma de quererle a mi país, que amando a mi música ecuatoriana (Equidnos, 2018: entrevista nº 8, corte 6).

El hecho de que Grimorium Verum se haya inspirado en la tradición musical y la geografía andina, explica por qué el black metal es unos de los subestilos de la música popular urbana que más se ha preocupado por la leyenda, la mitología y la geografía de sus localidades. Una perspectiva híbrida que remarca la glocalización y también un encuentro cultural donde se dan intercambios simbólicos, ya sea por la lírica, la composición musical, y la leyenda de la Caja Ronca.

Así, la música tradicional que aprendieron en su provincia, por herencia con sus padres, antes de venir a la ciudad, sin duda, fue una motivación para a invocar a sus ancestros, abuelos (taitas y mamás de la Pacha: tierra). Una búsqueda idealizada de un pasado aborigen que, paradójicamente, aviva el debate sobre la autenticidad y la apropiación cultural. Por ello, la rememoración de las “taitas” o las “mamás” (en castellano: los “padres” y las “madres”) en la hibridación de lo popular y lo moderno, sucede que:

El vínculo con la música de los abuelos es un fenómeno que se manifiesta con fuerza a partir de la condición posmoderna y su cuestionamiento de las certezas absolutas de la modernidad. A cambio de certezas se busca autenticidad y un modo de encontrarla es reinstalando prácticas musicales del pasado vinculadas a sujetos y circuitos percibidos como más puros y tradicionales. (González, 2011, p.944).

Tal experiencia moderna y a la vez religiosa de regenerar el pasado en el sonido de los instrumentos tradicionales y del metal, a través de la voz y el cuerpo, un pasado mágico y épico, es un redescubrimiento del sentido de lo popular en la cultura local, síntoma de que en la globalización las identidades urbanas son capaces de reactivar sentimientos de la música nacional, toda vez que se hayan apropiado de músicas populares globales.

La reconstrucción de lo popular en la música moderna adquiere suma importancia al momento de comprender políticas visuales y sonoras que el black metal ha utilizado para reactivar nociones como territorio, geografía, identidad, esoterismo.

Como se ha visto en el capítulo I, la mirada paganista del black metal: “Paisaje nativo de Immortal (Noruega)”, una banda que descentralizó la frecuente representación corporal en fábricas o industrias (tal como sucedía con el death metal o thrash metal), donde los músicos emulaban ser criaturas surgidas de la oscuridad, vinculando su corporalidad a los bosques de su natal Bergen y, al mismo tiempo, dialogaban con leyendas populares de los trolls que habitaban al interior de la naturaleza. La estética paisajística de Immortal, no solo iba en contra de la estética comercial del metal, sino que permitía reafirmar y modernizar la forma de mirar el folklore tradicional noruego (el cual tuvo una significativa acogida en la literatura y pintura del siglo XIX).

No es de extrañar que el folklore popular de Immortal, en su localidad Bergen, mantenga cierta similitud con la perspectiva rural de Grimorium Verum, al retomar el folklore local, sobre todo, la leyenda “La Caja Ronca” y la fusión del yaraví de la canción “Acnoracajal”. Estas bandas, sin duda, han sido capaces de descentralizar la forma convencional de mirar lo tradicional y de modernizarlo en el metal. Grimorium Verum, por lo tanto, entra a participar en este tipo esquemas porque la atmósfera teatralizada y tétrica de “Acnoracajal” es intencionalmente satánica y ancestral, y podría considerarse una de las primeras canciones híbridas del black metal ecuatoriano, tanto por su contenido de leyenda popular como por el nexo con la música tradicional.

4.4.2. Estudio de caso b: mujer amazónica en Daniela Scalla de Vomitorium.

Vomitorium es una banda de death metal, fundada en el año 2003, ciudad Quito, conformada por Fabián Albornoz (guitarra), David Tomaselli (batería), Félix Atahualpa (bajo y garganta), Daniela Scalla (vocalista y escenografía), Efraín Granizo (Guitarra). Musicalmente la banda se ha caracterizado por combinar la guturalidad y la velocidad de sus chirriantes guitarras, así como la explosiva batería: sus influencias musicales provienen de subestilos como el thrash/death metal/clásico/progresivo. Esta banda, que se autodenomina activista y sin fines de lucro, ha producido un solo demo *Náusea Apostólica* (2014).

Orientada a despertar conciencia e inquietud sobre las imposiciones sociales de nuestro tiempo, además, es un grupo de gráfica extrema por el trabajo que tienen sus integrantes con el arte plástico y otros medios de expresión visual, muchos de ellos plasmados en la calle, a través del grafiti, como medio legítimo de difusión de los pensamientos (Vomitorium, propuesta musical, 2017: 2-3).

A diferencia de los esquemas corporales y las narrativas visuales en bandas death metal de la escena quiteña, donde han predominado temas bélicos, mortuorios, apocalípticos, industriales, o de protesta social a la política local. Vomitorium no solo ha criticado en sus actividades musicales a la política local y global, la fuerza militar y policial, la institucionalidad religiosa, sino que, además, ha sabido retornar con el cuerpo a la memoria aborígen de los amazónicos, apoyándose en los problemas petroleros que han atravesado algunos pueblos.

Para sus integrantes la dimensión social ha sido notable en reconstruir un espíritu guerrero de los indígenas, su legado histórico y resistencia territorial son representativos. Además, han parodiado a regímenes dominantes que consideran “vomitivos”, algunas de sus canciones se denominan “Náusea apostólica”, “Ira”, “C.R.U.D.O”, “Tormento bajo tierra”, “Ad mortem revoco”, “Cerdos al abismo”.

La consciencia social se ha traducido al aspecto sonoro, practicar death metal con una mirada política implica saber hasta qué punto la música estridente sirve para cuestionar la colonialidad del poder. La relación política y música puede jugar un papel importante cuando se trata de entender las relaciones de poder y contrapoder del *underground*.

A pesar de que el death metal adquirió importancia en el nuevo milenio en la escena quiteña y, actualmente, tiene mayor acogida. Vomitorium elaboraría una propuesta musical geopolítica, tropo que justifica la razón de su nombre: desahuciante vómito social, disidente, frente al sistema político-represivo-religioso (el logotipo de

Vomitorium mantiene fidelidad al estatuto ambiguo, grotesco y *gore* del death metal, Imagen 56). La banda ha intervenido en festivales de música independiente en la capital (como el Rockmiñahui, la Concha Acústica, entre otros.). Aprovechando estos espacios, sus miembros apoyan el activismo social como parte de la *performance* musical³¹¹, donde el cuerpo se ha convertido en un campo de poder y de denuncia.



Imagen 56. Logotipo de Vomitorium, estatuto del death metal. (Foto: Facebook/Vomitorium).

Si bien es cierto, la propuesta de la canción C.R.U.D.O. de Vomitorium –a la cual se referirá más adelante– ha sido cantada en conciertos no masivos, es interesante decir que dialoga con ciertas problemáticas territoriales y valoraciones primigenias de los indígenas Xavante que Sepultura trabajó en su álbum *Roots*, 1996 (según el análisis del Capítulo II).

No se trata, por supuesto, del mismo impacto global, como el que Sepultura gozaba desde mediados de los años 90, pero, en cambio, se puede identificar que el relato del cosmopolitismo ancestral sobre la mirada hacia lo geográfico y, ciertamente, lo amazónico, el canibalismo, la ritualidad, la corporalidad, el arte, la cosmovisión, la defensa de los territorios, la explotación petrolera, el colonialismo, son factores presentes en las propuestas de ambas bandas.

En el circuito de las identidades musicales globalizadas, el cosmopolitismo como fenómeno estético en la música popular urbana, luego de los años 90, abrió las fronteras locales para que el black metal, por ejemplo, promueva paisajes, el satanismo, el

³¹¹ En cuanto a la *performance* en la música popular se debe entender la relación cuerpo y espacio, que a nivel escénico involucra instrumentos musicales, efectos, gestualidades, vestimenta, mirada, decibelios, juegos de luces, y la interacción conjunta entre sonido y cuerpo. Si se tiene en cuenta lo señalado por Frith (2014) respecto de que “escuchar en sí mismo es una performance: para entender cómo funciona el placer, el sentido y el valor musical [...] (358-359). Entonces, se entiende que el sonido altera el comportamiento corporal en un espacio musical, el hedonismo sonoro podría estimular un cambio gestual de lo cotidiano hacia lo performático. La celebración y teatralización en la escénica son estados que permiten encarnar identidades, movimientos, voces, una suerte de transmutación muy cercana al trance ancestral. Y aunque se trate de una tendencia urbana y moderna, por ejemplo, en el metal extremo, el *mosh* es un baile conocido por la fuerza y los impulsos, una performance corporal que reactiva comportamientos primitivos del desorden.

paganismo, y la mitología. Como se ha visto, este subestilo, en la escena extrema, reflejó parte de la historia cultural de sus regiones e instauró esquemas corporales que trazaron rutas para que bandas como Sepultura, posteriormente, se enfoquen en la brasileñidad amazónica.

Aunque la geocorporalidad de Sepultura en *Roots* estuvo comandada por varones, que expresaban autoridad en su camuflaje étnico, no deja de ser interesante que tales esquemas ancestrales sincronicen con la imagen corporal que utilizó la vocalista de Vomitorium, Daniela Scalla, al encarnar una mujer amazónica (Scalla, es de origen ítalo-ecuatoriano, es pintora y madre de dos hijos).

Cabe recalcar que, en el aspecto sonoro, Vomitorium no ha incorporado fusiones instrumentales-étnicas, híbridas, folklóricas, para promover su música, como si lo hizo Sepultura (y también bandas como Bathory, Yana Raymi, Grimorium Verum, Curare, que constan se estudian en esta investigación), especialmente, en la canción “Itsari” que ritualizó con los Xavantes, en *Roots* (Kahn-Harris, 2000). No obstante, a diferencia de la fusión instrumental, la corporalidad amazónica de Daniela Scalla, constituye un recurso interesante para analizar coyunturas políticas y campos simbólicos de la etnicidad, como son los temas petroleros, la vestimenta Waorani, la feminidad en el metal ecuatoriano.

Por ello, es fundamental preguntarse: ¿En qué medida su corporalidad encarna el cosmos de los aborígenes? ¿El mensaje lírico de la canción C.R.U.D.O. se solidariza con la situación territorial de los indígenas? ¿Cómo se presenta la guturalidad femenina en el death metal, en una escena musical dominada por varones?

En primera instancia, antes de enfocar la corporalidad de mujer amazónica en Daniela Scalla, es pertinente acotar y reflexionar la participación de la mujer en la escena del metal ecuatoriano. Si bien, es un asunto pendiente de la investigación y que involucraría adentrarse en otras perspectivas metodológicas, dado que este trabajo se concentra en la antropología del cuerpo metalero, como una entidad que revela símbolos y significados culturales en el espacio geográfico. Por ahora, se intentará exponer breves apuntes con el fin de contextualizar la suscripción del cuerpo femenino en el metal ecuatoriano.

El protagonismo masculino ha sido un fenómeno problemático para los antecedentes del metal extremo, porque no solo evidenciaría, tradicionalmente, la masiva participación de varones “blancos” de las escenas dominantes, sino a varones que, en general, conforman la escena global (Walser, 1993; Kahn Harris, 2000; 2007; Vasan, 2011; Spracklen, Brown, Kahn-Harris, 2011).

Las jerarquías grupales y las relaciones de poder se han traducido a diversas escenas musical del *underground* en las que los varones han tomado el control del cuerpo a través del sonido e instrumentos, promocionando imágenes masculinizantes, a nivel escénico e iconográfico. Lo cual hace pensar que el género –al igual que sucede en otras esferas sociales, donde se producen relaciones de intercambio simbólico y cultural– ha estado en permanente desequilibrio y desigualdad.

De este modo, resulta paradójico asumir que el metal extremo se caracterice por una postura contracultural, que cuestiona al poder dominante y, sin embargo, reproduce ciertas lógicas del poder dominante (Ayala Plazarte, 2019). El intento de transgredir, corporal y musicalmente, la mirada social tiene algunas contradicciones al momento de situar las prácticas genéricas dentro de la escena extrema.

Históricamente, el poder masculino en la escena del heavy metal y metal extremo, ha promovido autoridad corporal y ha difundido imágenes misóginas; y, como consecuencia, ha invisibilizado la participación de las mujeres (Walser, 1993; Kahn-Harris, 2007). El prototipo masculinizante del metal global ha construido esquemas de la fuerza, a través de la guerra, lo heroico, la mitología, el satanismo, el paganismo, en cuyos registros es reconocible gestualidades e imágenes de carácter “homosocial” (Van Aertselaer, 2001, pp.79-80).

Es común observar que gran parte de las imágenes primitivas e industriales que ha modernizado el metal, en artefactos como la fotografía o los vídeos, sintonizan con patrones históricos del belicismo, y de cierta manera parodian a la “masculinidad jerárquica”, sobre todo, en sistemas de vida con modelos autoritarios (Bonino, 2004, p.2). En este sentido, la masculinización del metal, pese a que erige discursos de transgresión y subversión sistémica, no se ha podido desprender de prototipos de la masculinidad tradicional y hegemónica. En la escénica, por ejemplo, de subestilos como el black metal, death metal, thrash metal, heavy metal, se ha podido notar prácticas corporales sexistas y mundanas, camufladas de satanismo, *gore*, destrucción, subversión.

Esta narrativa histórica, que se ha trasladado a la escena extrema, se demuestra en las desigualdades históricas, sociales, económicas, hacia lo femenino y, de manera especial, al cuerpo de la mujer. Tal desbalance que ha reflejado una ausente reflexión epistemológica sobre la participación de la mujer en la historia, tomaría un rumbo distinto en la segunda mitad del siglo XX. En especial, desde la década de los años 60, momento en que empieza a redefinirse la categoría “género” con una postura política y

filosófica, opuesta a las normativas institucionales y tradicionales, que distinguían y clasificaban a ambos sexos.

El género se convirtió, desde entonces, en una categoría de análisis en la diferenciación sexual y de reflexionar históricamente cuestiones como la clase, lo social, la raza (Scott, 1993, p.19). Como se anotó en el acápite “Enfoques antropológicos sobre el cuerpo”, en el Capítulo I, importantes pensadoras inauguraron una corriente de pensamiento disidente, las teorías feministas se contrapusieron a la masculinidad tradicional, con la finalidad de reflexionar lo femenino y las diversas identidades genéricas, destacando autoras como Simone de Beauvoir, Kate Millet, Germaine Greer, Julia Kristeva, Michele Barrett, Luce Irigaray, Judith Butler.

Mari Luz Esteban (2013), por su parte, menciona que los últimos treinta años han sido fundamentales para comprender las transformaciones políticas, éticas y estéticas. Esto, porque la mirada feminista en la cultura se concentraría en la visibilización de un cuerpo-político, mediante el *performance* y la protesta. Los debates académicos y estatales han tenido que reconsiderar cuestiones como la autonomía y la reproducción, lo público y lo privado, la reivindicación y la resistencia.

Así, la evaluación del cuerpo femenino en el ámbito epistemológico, activista, institucional, cimentaría espacios de interacción, participación y consciencia social. No en vano, la década de los años 60 parece anunciar lo que iba a suceder en los años 80, en la cultura occidental, con el retorno al cuerpo y a la agencia (Le Breton, 2002; Martí, 2013, Esteban, 2013).

El balance académico sobre el género y lo femenino, no ha pasado desapercibido en los enfoques contemporáneos del metal extremo, donde han surgido investigadores e investigadoras que están gestando reflexiones sobre el rol de la mujer metalera en festivales extremos, la masculinidad hegemónica, el camuflaje viril de músicos “blancos” a nombre de lo transgresor, la marginalidad del cuerpo femenino en espacios escénicos y también la exclusión de minorías que participan en la escena del metal (Weinstein, 2001; Vasan 2011; Riches, 2011, 2013; Lucas, Deeks, & Spracklen, 2011, Hill, Lucas & Riches, 2015).

Estos estudios, sin duda, permiten contextualizar la problemática de lo genérico en el metal (occidental), donde se puede notar que la narrativa histórica masculinizó la forma de mirar el cuerpo femenino. En gran medida, las representaciones corporales, desde los años 80, jerarquizaron biotipos de una masculinidad “blanca” bélica, violenta, primitiva,

en la *performance* del metal extremo³¹². La globalización cultural de imágenes obscenas, eróticas, bélicas y mundanas se insertaría, del mismo modo, en la escena musical ecuatoriana, donde la participación de las mujeres en el metal ha sido limitada: “El predominio masculino es verdaderamente marcado en el mundo del rock quiteño” (Ayala Román, 2008, p.115).

Vale advertir que, en el rock y el metal ecuatoriano, aún no se disponen de estudios académicos difundidos que aborden con rigurosidad las relaciones de poder masculino frente a lo femenino, o que se propongan teorías genéricas para problematizar el cuerpo de la mujer metalera (se sabe que existen conversatorios sobre la mujer en el metal, pero, no obstante, se desconoce que haya un contingente académico).

La escena musical ecuatoriana, desde sus orígenes, dinamizó la promoción de bandas, los conciertos, el intercambio, o la imagen corporal, en un entorno abatido por bloqueos políticos e institucionales, sin embargo, estas agendas han estado protagonizadas por varones. La tendencia masculina ha institucionalizado los discursos que han regido las preferencias musicales, promocionando subestilos, conductas en el escenario musical, o de quienes han instaurado políticas de gestión y se han convertido en voceros de la escena local.

La centralización del discurso masculino es una problemática del metal global y compromete también al metal ecuatoriano, y ha provocado reacciones, pese a que ha habido bandas donde han participado mujeres que no se han podido visibilizar. El rock/metal local cuenta con algunos registros que permiten identificar la presencia femenina, desde finales de los años 80 y comienzos de los años 90, destacaban mujeres en el canto o instrumentistas, como Diana Cárdenas, que participaba en la banda Tarkus (rock); Gloria Arcos en la banda Arcos y Flechas (rock’n roll); Mayarí Granda Luna en Procesión y Decapitados (death/doom metal); María Fernanda Karolys de la banda Pulpo 3 (rock industrial/psicodélico)³¹³.

La lista podría alargarse, sin embargo, es importante decir que el panorama ha cambiado en los últimos años, dado que la escena ha crecido considerablemente en bandas y ha

³¹² Un ejemplo de ello, es la masculinidad hegemónica, de lo heroico, que la banda de heavy/power metal, Manowar, popularizaba desde los años 90; cuestionada por el exhibicionismo corporal y representaciones de portadas con matices homoeróticos y sexistas, como sucedía en el álbum *Goods of war* (2007), mostraban musculaturas y cuerpos femeninos subyugados, daban cuenta que el metal ha preponderado una masculinización visual (Ayala Plazarte, 2019).

³¹³ O también: Juana la Loca (punk) y Oníríca (heavy doom metal), dos bandas integradas exclusivamente por mujeres, actualmente, en bandas como Hidekel (metal progresivo), Triskel (metal gótico), Hempíríka (metal gótico), Habamal (thrash/death metal), Extreme Attack (thrash metal), Insurgente (heavy metal).

transformado la perspectiva de los públicos. Es interesante decir que la propagación de bandas de mujeres en el metal internacional ha sido fundamental para construir identidades afines.

La globalización icónica del metal no solo ha proyectado una imagen masculina, pues, la estética femenina también ha entrado a formar parte, como respuesta a las problemáticas sociales, económicas, patriarcales de sus entornos. Por ello, se han abierto espacios donde la mujer metalera participa en bandas, organización de conciertos, colectivos, gestión cultural y otras actividades locales.

Posiblemente, en el metal extremo existió una tradición femenina de mujeres que participaba reducidamente en distintas bandas de metal y que, no obstante, la jerarquización masculina impidió una mayor resonancia. Por ejemplo, destacaban en subestilos como el black metal, doom metal, gothic metal, en bandas de los años 90 que han tenido a vocalistas³¹⁴.

De cualquier modo, las bandas globalizadas de mujeres metaleras estimularon a que, en la escena ecuatoriana, se incorpore la estética y también se incremente el interés de participación. Lo interesante, al respecto, es que diversas mujeres, vocalistas o instrumentistas del metal, en algunos casos, tuvieron que adherirse a la estética convencional del metal con la finalidad de entrar a formar parte de la escena; otras, en cambio, optaron por mantener posiciones políticas, adversas a las jerarquías grupales.

En el uno o en el otro caso, la imagen de la mujer en el metal representaría un nuevo *éthos* y estética, muchas se subieron al escenario frente a audiencias masculinas, modificando el imaginario de que las mujeres solo asistían a ver a sus ídolos “varones”. Pese a que, en la escénica, mediante un instrumento o el canto, las mujeres de subestilos extremos, por ejemplo, gestualizan con el cuerpo, la fuerza, el poder, la brutalidad, lo cual podría vincularse a la *performance* de la autoridad masculina.

Es interesante decir que descentralizó la tradicional mirada de ver solo varones subidos en el escenario: el poder femenino no solo constituye un contrapoder a las estructuras de poder jerárquico y la política oficial, sino ante la misma escena. De ahí que sea interesante retraer la tesis de Mari Luz Esteban (2013) sobre las últimas décadas que

³¹⁴ Luego del nuevo milenio sobresalieron: La banda suiza de death metal Trytikon, que ha incorporado mujeres a las guitarras. La reconocida banda de death metal Arch Enemy, que ha tenido cerca de tres vocalistas mujeres en su trayectoria. El doom metal y el gothic metal son quizás los subestilos donde se incrementó la participación de mujeres vocalistas-sopranos, luego de los años 90, como Therion (Suecia), Nightwish (Finlandia), Lacuna Coil (Italia), Chalice (Australia), Within Temptation y Épica (Holanda). Aunque la escena noruega tuvo un alienante protagonismo masculino en el black metal, hubo mujeres vocalistas que destacan en subestilos como el gothic metal Theatre of Tragedy, Tristania, Sirenia, en el dark ambient, con el dúo femenino de la banda Aghast.

han sido fundamentales para comprender las transformaciones políticas, éticas y estéticas de lo femenino en el ámbito social y, por supuesto, en el metal.

En una de las conversaciones sostenidas con la vocalista Daniela Scalla, al respecto, considera que la escasa participación femenina en el metal ecuatoriano no se debe exclusivamente a la masculinización del metal global, puesto que existen otras razones culturales. Una de las cuales se relaciona con la formación religiosa y la raíz histórica “patriarcal” en el entorno ecuatoriano, debido a los roles tradicionales de la mujer en la sociedad (madre, hogareña, cocinar, lavar), donde el hombre ha sido el que participa en la vida pública.

A su entender, las desigualdades culturales y relaciones de poder, en el metal ecuatoriano, afectaron el desempeño de bandas de mujeres en los años 90, porque debían cumplir roles maternos y maritales, sin duda, impidió mayor dedicación a la música. A esto también se suma el marco social educativo, religioso y tradicionalista, que ha visto a la mujer exclusivamente cumpliendo actividades de “obediencia” familiar³¹⁵.

Otra razón es que, a finales de los años 90, momento que el metal se popularizaba y se realizaban tocaditas independientes, en el sistema cultural estaba más naturalizada la idea de que los varones podían salir a conciertos de música extrema, mientras que las mujeres en cambio tenían restricciones familiares. Muchas aficionadas al metal buscaban motivos extramusicales para poder asistir a conciertos de metal, aduciendo que iban a reuniones de amigas o educativas. No se podría determinar con precisión si la matriz cultural tendría una influencia directa con la música, pero lo que sí está claro es que la escena del metal ecuatoriano era regida por varones y, por supuesto, fue un desafío para las mujeres insertarse en sus prácticas y agendas.

Uno de los esfuerzos por mostrar la participación y las prácticas de las mujeres en la escena local, que ha tenido la intención de desmitificar la mirada tradicionalista, se puede observar en el documental *Otras Sonoridades: Mujeres en el Rock Quiteño*,

³¹⁵ No es extraño puntualizar que recién a inicios del siglo XX, Matilde Hidalgo, haya sido la primera mujer lojana, que se desprendió de su hogar, para irse a la capital a estudiar Medicina en la Universidad ecuatoriana, sucedió en el contexto político de la educación laica que promovía el entonces presidente Eloy Alfaro. Así mismo, mujeres indígenas que históricamente han aportado a la lucha femenina son Tránsito Amaguaña, que colaboró en huelgas obreras y defendía la participación política y los derechos de los indígenas. Manuela León que, desde la ciudad de Riobamba, a fines del siglo XX, protagonizó, junto a Fernando Daquilema, una rebelión por retomar el legado incaico. La escritora Alicia Yanes Cossío (1928) que en los últimos años ha sido reconocida por su aporte a la novelística ecuatoriana, en su obra se ha preocupado por representar personajes femeninos de las clases populares y que han estado limitados por el entorno religioso y patriarcal, entre otras.

realizado por Alejandra Vallejo en el año 2016³¹⁶. En el cual se propone una narrativa testimonial donde intervienen mujeres rockeras de la ciudad. El vídeo enfoca algunas problemáticas, entre las cuales expone la idealización de lo femenino en la cultura ecuatoriana; y muestra además la discriminación familiar, institucional, religiosa, que han determinado roles entre lo público y lo privado.

Las mujeres del rock y el metal ecuatoriano, frente a estos dilemas, han decidido tomar la música como espacio de transgresión, como forma de confrontar la presión social y de transformar la imagen femenina en la misma escena del metal. La participación femenina en el metal ecuatoriano todavía es una asignatura pendiente para investigadores, estudiosos. Quizás hace falta proponer metodologías visuales, sonoras, escénicas, archivos, fotografías, cartografías, que contribuyan a fortalecer una mirada que revoque los estereotipos y que permita comprender el ejercicio identitario que las minorías aportan a la cultura metalera.

En este sentido, la corporalidad de Daniella Scalla, si bien, por una parte –y tal como se irá analizando– propone una feminidad emergente en adhesión a la imagen primitiva del Waorani, y en contraposición a la estética convencional de la mujer metalera, pero, por otra parte, la propuesta musical de Vomitorium se inscribe a los patrones sonoros del death metal, porque utiliza voces guturales e instrumentaliza la brutalidad de este subestilo.

Como se ha visto, el death metal surgió en la década de los años 80 y, líricamente, se caracterizaba por cantar sobre satanismo, ocultismo, obscenidad, asesinatos, canibalismo, *gore*, enfermedades³¹⁷; mientras que, corporalmente, mostraba gestualidades musculosas, revelando autoridad masculina (Ayala Plazarte, 2019). Los músicos pioneros de esta escena aparecían en ambientes industriales, utilizaban pantalones chándal (una estética que iba en contra de la moda encuerada que impuso el heavy metal clásico).

Progresivamente, según lo señalado, este subestilo aceleró los *riffs* y bajos del thrash metal, e intensificó especialmente el doble uso de bombo combinando con el *blast beat*. La velocidad de la batería y las guitarras generaban una estridencia brutal que hacía imposible captar la voz de algunos cantantes, a través del gutural distorsionaban la voz,

³¹⁶ En el siguiente enlace consta el documental: <https://www.youtube.com/watch?v=DoVskfWLOHg>

³¹⁷ A nivel hemisférico, el death metal se convirtió en uno de los subestilos con mayor popularidad en el metal extremo y fue influyente para la evolución del gore grind, grind core, influyendo en escenas musicales de América Latina, Asia, Reino Unido, Escandinavia (tal como sucedió con la evolución de la escuela sueca de Gotemburgo, donde se practicó el death metal melódico, death metal sinfónico).

agregando un toque mortuorio y monstruoso. Reconocidos cantantes varones como Glen Benton de Deicide, George Fisher o Cris Barnes de Caníbal Corpse, Chuk Schuldiner de Death, Trey Azagthoth, John Tardy de Obituary, incluso, Nick Bullen de Napalm Death, desde los años 80, son un ejemplo notable en la evolución de esta técnica vocal³¹⁸.

Algunos estudios sobre la contracultura del death metal enfatizan que la estética se fundamentó en el cine de terror de los años 70, sin embargo, el uso de la violencia cinematográfica cosificó lo femenino, puesto que cantaba sobre violaciones sangrientas, misoginia, dirigido a las mujeres (Vasan, 2011; Moynihan & Soderlind, 2013; Riches, 2013). El death metal es una de las escenas, no solo creada por varones, sino también conlleva públicos femeninos que se han acercado a corporizar su estética. La brutalidad sonora de este subestilo capta la atención y permite que el cuerpo indócil se revele ante las lógicas del poder. No obstante, y aunque suene paradójico, las mujeres cantantes de este subestilo para identificarse o formar parte, deben cantar con la misma intensidad gutural del death metal.

Este marco referencial propicia algunas claves para situar el contexto en el que se circunscribe la corporalidad nativista de Daniela Scalla, dentro de una práctica masculina, como el death metal. Para el análisis, se han tomado imágenes que teatralizan el “salvajismo” corporal en alusión a la vestimenta tradicional de los indígenas amazónicos, Wuaorani. Aparecen integrantes de Vomitorium, en una presentación musical, fechada en el año 2013 (Imagen 57).

En la cual el guitarrista y el bajista –en lugar de las recurrentes abyecciones del metal extremo al rociarse sangre sobre el cuerpo– están cubiertos de pintura verde el cuerpo, como signo de vitalidad y alianza con la geografía amazónica. En el centro de la imagen, Daniela Scalla estira las fauces para guturalizar la canción “C.R.U.D.O” (que trata sobre la explotación petrolera en la Amazonía), y en su cuerpo resalta una indumentaria de la mujer “Huaorani”, así como una corona de plumas de diversos colores –en el dialecto autóctono se escribe *Waorani*– y que simbolizan el poder primitivo y el nexo con la naturaleza.

³¹⁸ Florian Heesch en “The gendering of growling as a practice” precisa que, en los años 80, el intento de practicar una voz no melódica, a través de timbres ásperos, gritos, vino del punk, hard core y, posteriormente, cuando evolucionó el thrash metal. Asimismo, hubo una tradición en el blues, góspel, jazz, que hacían efectos de distorsión” (Véase Heesch, 2019, p.10).



Imagen 57. Vomitorium en una presentación musical, 2013. (Foto: Santiago Frerez)



Imagen 58. Daniela Scalla personifica a una mujer aborígen Huaorani.

De igual manera, Daniela Scalla posa como mujer Waorani y sostiene una *Tzantza* momificada (dialecto nativo de los indígenas shuar: “cabeza reducida”, en consonancia con el movimiento contracultural de los Tzántzicos, de los años 70); práctica común de aborígenes Shuar que ha consistido en cortar cabezas de sus enemigos y conservarlas, como símbolos de victoria.

El rostro de la vocalista, pintado de rojo³¹⁹, icónicamente, transmite el poder espirituoso, ceremonial, carnavalesco, y protector que caracteriza a los aborígenes amazónicos; mientras que, de los contornos de sus ojos, sobresale una pintura negra, como si de sus ellos se derramara petróleo: a sus espaldas, en el fondo de la imagen, se puede observar un pentáculo (Imagen 58).

Ambas imágenes dialogan con la actitud híbrida que, igualmente, difundió Sepultura en *Roots*. La experiencia religiosa del cuerpo, en las bandas de metal extremo que se inclinaron por estos esquemas, suponía transgredir las lógicas esotéricas o satanistas, comúnmente, más utilizadas en el ocultismo musical. A su vez, entran a formar parte del folklore moderno del metal cuando globaliza narrativas locales. En el metal, sucede que la geocorporalidad aborígen funciona como un modelo de contrapoder, al momento de cuestionar políticas institucionales, y también como un modelo que reactiva tradiciones indígenas.

Cabe, por lo tanto, decir que las imágenes convocan a preguntarse: ¿qué aspectos políticos y culturales influyen en la geocorporalidad que propone Daniela Scalla? ¿En qué medida la vocalista es capaz de romper con el estereotipo de lo femenino? Como se ha visto, la etnicidad, el nacionalismo, el esoterismo, la religiosidad, el satanismo, lo mundano, lo pagano, lo precolombino, son recursos fundamentales en los que se apoyan identidades globalizadas del metal extremo. En sintonía con este planteamiento, la identidad corporal supone readaptar al cuerpo rasgos de la geografía y etnicidad amazónica (Imagen 57 y 58). Acaso: ¿se trata de un ejercicio crítico, que pretende revertir los atropellos históricos y políticos de los aborígenes?

En el acápite: “La inserción del rock en Ecuador entre 1960 y 1990: la apropiación de modelos extremos y la esfera de la contestación local y política”, se mencionó que uno de los problemas que más ha preocupado y perjudicado a las poblaciones de la Amazonía es la minería y la explotación petrolera, desde los años 70. Pese a que la geografía amazónica ecuatoriana sea considerada una de las regiones más biodiversas

³¹⁹ En los saberes amazónicos los colores no solo cumplen funciones estéticas sino sobre todo simbólicas. La importancia del color en la cosmovisión indígena permite dilucidar universos ancestrales para la protección, la salud, la guerra, el encuentro entre lo terrenal y lo celestial, lo corporal y lo divino, lo festivo y lo espiritual. Por ello, es importante añadir la función simbólica del color rojo, según expresa Manuela Omari Ima Omene, una mujer Waorani: “Los colores que usamos para adornarnos obtenemos de los recursos de la naturaleza y nos identificamos con cada uno, siendo el rojo que extraemos del “boyökakawe” el que más nos gusta porque su intensidad para nosotros significa suerte, alegría y protección. En sí, toda esta relación entre Waorani y entorno se manifiesta en cómo pintamos nuestro cuerpo” (Ima Omene, 2012, p.51).

del planeta –como la reserva ecológica del Yasuní– paradójicamente, se ha convertido en una zona de conflicto y manejo geopolítico.

Entre los pueblos afectados por la explotación petrolera y minera están los Waorani, distribuidos en las regiones de Orellana, Pastaza y Napo (Mapa 2). Milenariamente, se han dedicado a la caza, la agricultura, el conocimiento espiritual y medicinal de árboles y plantas, practican el chamanismo en bebidas como “ayahuasca”, donde han encomendado su destino en animales totémicos como los jaguares, las anacondas, las serpientes, además, cuentan con su propia estructura política.



Mapa 6: Territorios Waorani en la Amazonía ecuatoriana. (Elaborado por: Bryan Charro).

Los Waorani son una etnia que, en primera instancia, ha defendido sus tierras ante la invasión de clanes y que tienen conexiones con la etnicidad brasileña: “las investigaciones que existen sobre nuestra cultura sostienen que venimos probablemente de migraciones internas del Brasil” (Ima Omene, 2012, p.25).

En segunda instancia, han defendido sus creencias y cosmovisiones, frente a las agendas de la colonización, hasta el siglo XX; a través de las misiones de evangelización que penetraron en la Amazonía y que amenazaban su estructura identitaria. De algún modo, las misiones evangelizadoras perpetradas en territorios tropicales sintonizan con los apuntes realizados en el capítulo II, a propósito del mantenimiento de las cosmovisiones y procesos de evangelización misioneras en Brasil y Paraguay, hacia los años 60, tanto en los indígenas Xavantes como en los guaraní (Escobar, 2012, p.45).

En el orden histórico, las tribus, especialmente, de regiones caribeñas y tropicales, en regiones sudamericanas, como es sabido, eran catalogadas por los colonos como “salvajes”, “antropófagas” o “caníbales”. Estas terminologías despojaron aspectos humanos a nombre de posicionar lo bárbaro y de jerarquizar la religión. La enunciación

colonialista de los “salvajes” nativos tampoco estuvo ajena a la condición de los Waorani cuando tuvieron contacto occidental.

Tal fenómeno sucedió en el marco de las misiones y expedicionarios, a quienes, erróneamente, reconocían como “aucas” (en *kichwa* significa “salvajes”). Los Waorani además han estado aislados de los modelos de vida del mundo occidental y han estado en disputas y guerras internas entre clanes, lo cual incrementó la idea de que eran grupos sanguinarios. En efecto:

“[...] no entraban en contacto con extraños o *cowuri* que en su idioma quiere decir caníbal [...] En 1956, cinco misioneros americanos del ILV (Instituto Lingüístico de Verano) hacen el primer contacto con los Waorani, estos creen que vienen a matarlos y a comerlos ya que consideraban que todo quien no era Waorani era *cowuri*, caníbal, por lo que los lancean en la playa del Río Curaray” (Green, 2012, p.59).

Este suceso hizo que se propague una imagen peyorativa sobre las “tribus salvajes”, la muerte de los misioneros los despojó de cualquier valoración humana. En tales circunstancias, los gobiernos locales se esforzaron en incrementar en la región la presencia de misiones evangelizadores afín de solucionar con la religión el problema del “salvajismo”.

Sin embargo, las estrategias institucionales de adoctrinamiento, una vez más, habían demostrado que la religión estaba siendo utilizada con fines políticos y empresariales. Según como sucedió en 1950, con el presidente ecuatoriano, José María Velasco Ibarra, que autorizó el ingreso del *Summer Institute of Linguistics* “con el fin de que traduzcan la Biblia a idiomas indígenas y convertir a estos “salvajes” a la religión. [...] el verdadero propósito del Estado de introducir al ILV era “domesticar” a los Waorani para permitir el acceso de las petroleras” (Green, 2012, p.60)³²⁰.

Las problemáticas de orden colonial, intra-territorial y evangelizador, serían el puntapié del conflicto con las empresas petroleras, desde los años 70, asunto tratado jurídicamente en el nuevo milenio (sobre todo, cuando la empresa Chevrón fue llamada a juicio político en el año 2011).

³²⁰ A *posteriori*, las misiones evangelizadoras crearon dependencia en los Waorani, por el hecho de que les suministraban alimentos o medicinas; y esto, de cierta manera, modificó sus formas de organización social. La intervención estatal marcaría las concepciones culturales sobre los pueblos amazónicos, y no es de extrañar que persistan miradas sobre el “salvaje”. Por ello, el clímax territorial y político es el que ha generado mayores fracturas, por ello, muchos indígenas amazónicos, en las coyunturas ambientalistas, han alentado a colectivos, activistas, ecologistas, a que se solidaricen y apoyen las campañas en contra de la invasión.

Ante los daños al ecosistema, la contaminación petrolera en sus ríos, y el riesgo para la vida de sus comunidades, en la urbe capitalina los Waorani demostrarían una lucha colectiva, manifestándose públicamente³²¹. Una lucha de poder y contrapoder, entre el Estado que ha permitido la explotación petrolera; y los indígenas, que han solicitado respeto, y que, consecuentemente, no termina de resolverse en la esfera social.

Este contexto geopolítico, ciertamente, fue determinante porque despertó los intereses musicales y activistas en la banda Vomitorium, no solo por encarnar corporalmente la indigeneidad amazónica, sino también en el ámbito lírico, con la canción “C.R.U.D.O.”, escrita en el año 2011 por Raúl Ayala (ex –vocalista).

La actitud política de transformar un asunto histórico, político y territorial, a una postura musical, de algún modo, permite observar la irreverencia del metal ante la “subalternización” estatal, con el mundo precolombino. El metal global, de acuerdo a los contextos y situaciones locales, es capaz de proponer estrategias de representación opuestas a los discursos oficiales y de apoyar a los grupos más vulnerados.

Así, el esquema geocorporal de Vomitorium, atraído por un pasado primigenio y estimulado por una coyuntura política, utilizaría la música moderna para reivindicar el aislamiento geográfico de los amazónicos. Una perspectiva híbrida que, por un lado, permea en los límites de la modernización de lo popular, cuando lo distinto y lo distante pasan a combinarse y a regenerar significados culturales, y, por otro, cuando se intenta renovar la etnicidad (García, 1990; Rejane, 2005).

La combinación de íconos nativos y urbanos, a nombre de un subestilo globalizado como el death metal –comprometido con figuras de zombies, asesinatos, suicidios, y la herencia del terror de los años 70, muy acorde al folklore americanista– no solo implica adscribirse al sistema musical moderno del metal, sino, ante todo, explorar en la política territorial de los aborígenes.

Para anexas la música a una perspectiva ancestral, sus integrantes (por supuesto, no todos), durante varios años, estuvieron involucrados con comunidades de la Amazonía. Sea por asuntos de trabajo, viajes, observaciones, convivencias, o porque sus padres posibilitaron estos contactos. Especialmente, el ex –vocalista (Raúl Ayala) y el bajista

³²¹ Previamente, el 12 de julio de 2005, dirigentes del pueblo Wuaorani, en una carta dirigida al Gobierno Nacional, manifestaban un rechazo total a los mecanismos industriales madereros y petroleros, que estaban operando en sus territorios. Solicitaban, además, atención educacional y de salud para sus comunidades. La vulneración de su autonomía territorial y social suponía la vulneración de sus procesos identitarios. El comunicado estaba titulado como: “Carta del pueblo Huaorani al gobierno de Alfredo Palacio, al pueblo ecuatoriano y al mundo, por la autodeterminación del pueblo Huaorani y contra Petrobras en el Bloque 31” (Green, 2012, p.15).

(Félix Atahualpa), estuvieron en distintos momentos aprendiendo y compartiendo saberes de los indígenas.

La experiencia encarnada de recorrer la geografía, alimentarse, observar la biodiversidad y las ritualidades, transformó la percepción cultural, dado que desde la ciudad se mira lejano a las cosmovisiones nativas, no así al adentrarse en sus entornos.

Con el tiempo, las experiencias geográficas se convirtieron en una metodología etnográfica que estimularían las letras de la canción “C.R.U.D.O.”, antes llamada: “Canibalismo fraternal intrauterino”. Si bien, el nombre había sido modificado y pasó a denominarse “C.R.U.D.O.”, con la finalidad de que se identifique y relacione directamente el problema petrolero. La canción aparece publicada oficialmente por primera vez en el disco debut de Vomitorium *Libre Profanos Inikuos* (2020), signada en el minuto 10:10³²².

En cuanto a las estructuras melódicas, la canción utiliza efectos pregrabados de naturaleza –similar a la teatralidad sonora de la banda Grimorium Verum– puesto que empieza con sonidos de pájaros y aves que aluden a la fauna amazónica (minuto 10:10 hasta el 10:23). A partir del minuto 10:24 la canción acelera los *riffs* de las guitarras y el *blast beat* de la batería, y en algunas partes de la pista interviene el gutural de Daniela Scalla:

Estas son nuestras tierras
Nos la venden como ajena
Esta es nuestra mente
Nos la infectan de ignorancia
Esta es nuestra fuerza
Que solo sirve para engrosar tu billetera
Esta es nuestra vida convertida en mercancía (...) (minuto 10:24 hasta el 11:03).

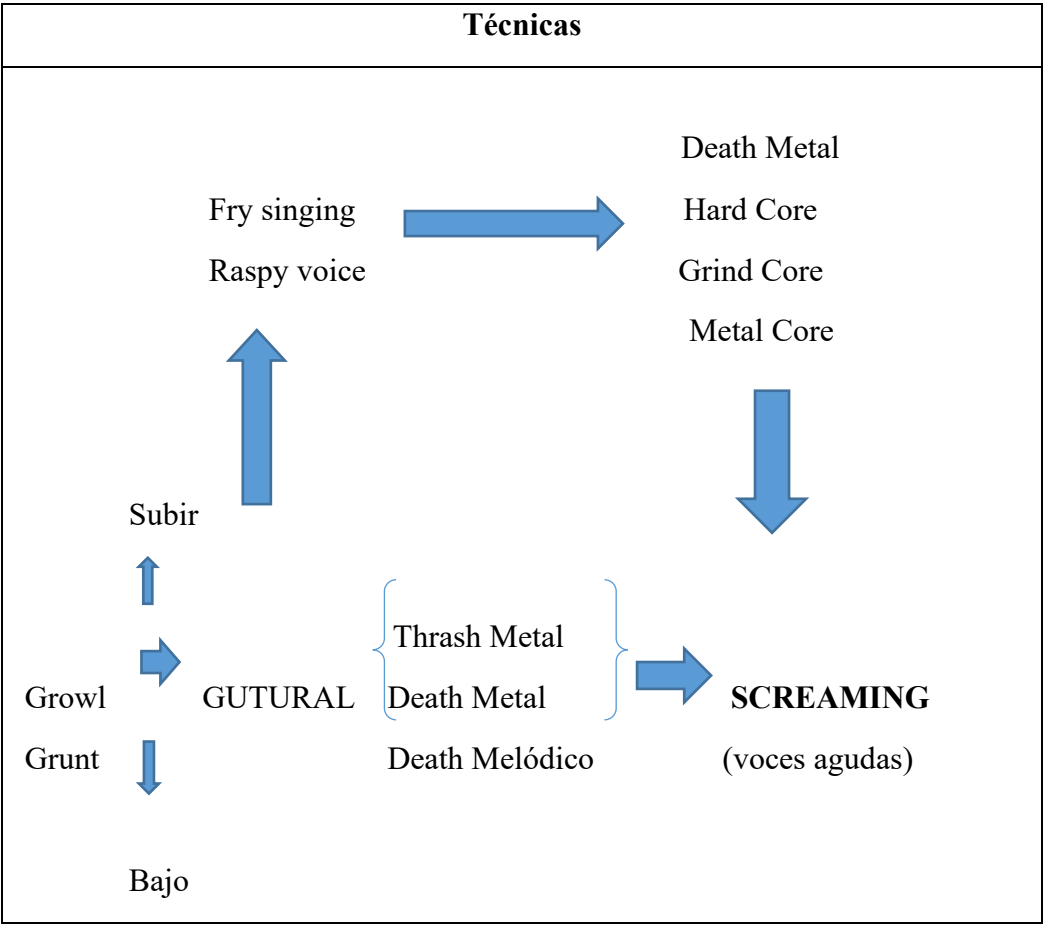
Posteriormente, repite la letra: “Terminarán con nuestro sustento/ Vendiendo crudo como alimento/ Nuestra vida se ha convertido en mercancía” (minuto 11:20 hasta el 11:53). Mientras que, en tono conversacional, interviene la voz de Manuela Ima³²³, que la banda invitó a participar y, en primera instancia, recita en dialecto Waorani del minuto (desde el minuto 11:54 hasta el 12:12). Esta vocalización reaparece en el minuto

³²² En el siguiente enlace se puede escuchar la canción:

<https://www.youtube.com/watch?v=ASAukYCWbQk&t=899s>

³²³ Lideresa Waorani. Presidenta de la Asociación de mujeres Waorani del Ecuador. Autora del libro *Saberes Waorani y Parque Nacional Yasuní: plantas, salud, bienestar en la Amazonía del Ecuador* (2012).

13:51, cuando Manuela Ima en castellano (posiblemente el fragmento que recitó anteriormente en nativo Waorani):



Esquema 2. Voces guturales para analizar la canción “C.R.U.D.O”. (Elaborado por: Washo Orellana).

Previamente, en el Esquema 1, se mostró la evolución vocal del canto gutural (refiero a la voz lírica y melódica), mientras que en el Esquema 2, se particulariza en vocales del death metal, que se reconocen en la canción C.R.U.D.O., destacando el fry singing y el raspy voice que se desprenden del growl.

A diferencia, por ejemplo, del gruñido más hiriente de Equidnos en “Aconoracajal” (y característico del black metal), la agudeza del *growl* identifica el estilo vocal de Daniela Scalla. A momentos es imposible captar auditivamente la letra de la canción, se hace confusa (de hecho, el death metal lo hizo intencionalmente), sin embargo, la tonalidad

brutal, agresiva y violenta de la voz es capaz de alterar el cuerpo sensible de quien escucha³²⁴.

Algunas vocalistas de reconocidas bandas de death metal melódico como Angela Gossow de Arch Enemy (período 2001-2014) contribuyeron a la escena del metal extremo con la brutalidad femenina, ante la tradición masculina de vocalistas. Esto no quiere decir que, en los años 90, no hubo cantantes mujeres, de hecho, hay registros de bandas mujeres, como Cadaveria de Opera IX de Italia, que vocalizaba gruñidos estilo black metal o, en gran medida, la popularidad de la estética y el estilo doom/gothic atrajo significativamente a mujeres sopranos. No obstante, las melódicas letras cantadas en el gothic metal no exigían una performática corporal brutal, o una guturalidad agresiva que había creado los varones en la escena del death metal.

El estilo gutural de Angela Gossow a comienzos de milenio iba en contra de la estética romántica de las mujeres en el gothic metal y, a la vez, supuso una ruptura al estereotipo global y unidireccional del cantante masculino en el metal. Si bien, la fuerza y la agresividad son factores que interconectan con la masculinidad hegemónica, este relato patriarcal es paródico en los sonidos vocales del metal extremo, y es clave para comprender el rol genérico de la mujer en el death metal (Heesch, 2017). Sobre todo, en el sentido de que la corporalidad femenina es capaz de vocalizar la fuerza y la agresividad a través del gutural, característica que sin duda vincula a la práctica masculina.

The terms violence and aggression are often conflated. One common aspect is their social and cultural connotation with masculinity: according to stereotypes, men show a larger tendency to violent or aggressive behaviours than women. [...] However, the well-established stereotype of violent men and peaceful women remains relevant in many cultural areas, not the least in rock music (Heesch, 2017, p.7)³²⁵.

Paradójicamente, muchos públicos de mujeres en la escena extrema incluso han admirado a bandas que han promovido imágenes misóginas y obscenas (Kahn-Harris,

³²⁴ El uso de términos como violencia, fuerza o agresividad, en concordancia con lo expuesto por Heesch (2019), no tienen que ver con violencia física o verbal entre personas; más bien, debe entenderse en el contexto performático del death metal, que involucra gestualidades escénicas que los artistas utilizan al momento de parodiar la violencia o ya sea en prácticas como el *mosh* que es un baile donde los cuerpos rozan, chocan, o se empujan.

³²⁵ Traducción: “Los términos violencia y agresión a menudo se combinan. Un aspecto común es su connotación social y cultural con la masculinidad: según los estereotipos, los hombres muestran una mayor tendencia a comportamientos violentos o agresivos que las mujeres. [...] Sin embargo, el estereotipo bien establecido de hombres violentos y mujeres pacíficas sigue siendo relevante en muchas áreas culturales, especialmente en la música rock”.

2007). La necesidad de pertenecer a la música urbana, como el death metal, ha estimulado el interés de afirmarse como individuos que participan en el metal y de liberarse de sistemas de vida dominantes que imponen normas y estetizan la imagen de la mujer (Vasan, 2011). Aunque la marginación genérica en espacios de poder tomados por varones, ha impedido que la mujer participe pluralmente en el metal, muchos piensan que el sentido de pertenencia ha determinado que la mujer metalera se haya asociado a lo masculino, tal como sucede en prácticas del moshpit y el gutural (Riches, 2013; Hill *et al.*, 2015; Heesch, 2019).

La masculinización gutural, ciertamente, ha instaurado patrones sonoros de la vocalización que han sido adaptados por Daniella Scalla, y pese a que se lo vincule a una práctica masculina, es interesante decir que su estilo fragmenta la mirada convencional de la mujer metalera en la escena quiteña (vestirse de negro, portar botas, mallas, maquillarse).

Es un desafío exhibir el cuerpo femenino en un escenario musical altamente dominado por varones o exponerse al hedonismo visual. Simon Frith (2014) con acierto ha señalado que el hedonismo sonoro es capaz de empoderarse del cuerpo musical, antes que el intelectual. Por ello, la participación femenina en la canción C.R.U.D.O., podría afianzar el nexo brutal que celebran los públicos y también resignificar lo aborigen.

Aunque las letras musicales cantadas en el death metal sean imposibles de captar al oído, este subestilo se ha caracterizado por una energía predominantemente masculina, que evoca a un salvajismo corporal, y que electrónicamente demuestra en la velocidad instrumental. Para la vocalista, existe una confluencia genérica en la práctica del metal, es decir, un punto de conexión mística, entre la brutalidad del metal y la energía ancestral:

Que pienso, es que es normal porque hay cosas que son más masculinas y más femeninas. El death metal, la música se asocia a los colores, entonces hay para cada nivel de nuestro ser, para cada emoción hay un color, yo creo que el rock pesado y sobre todo el metal pesado, es hacia el negro y el rojo. El negro en cuerpo energético, abismos de la tierra. El rojo tiene que ver con las raíces energéticas conectados con la Pachamama, con el centro de la tierra porque en el centro de la tierra dicen que todo es fuego pero el fuego está por algunas partes. Los abismos de la tierra son negros, entonces hay negro y rojo. Y es fuerza vital, la fuerza raíz, los tambores despiertan el grito como el del jaguar, clavan las uñas en la tierra y se nutren de esta energía roja de la tierra, el toro antes de atacar raspa, cualquier animal hasta los perros: este man cuando se cabrea y escucho cuando saca las uñas (sonido feroz). Y es esa fuerza *yang* de la tierra (nutre nuestras raíces y que nos da el valor, nos da las agallas de vivir), y la fuerza *ying*, el agua, los ríos, curvas de la Pachamama. El negro puede ser tanto masculino como femenino (Scalla, 2018: entrevista n° 10, corte 1).

De alguna manera, en la cultura metalera local, se ha forjado un estereotipo de la imagen femenina, a nombre de la identidad grupal. Esta circunstancia permite debatir el ámbito genérico, dado que la pertenencia y la no exclusión han obligado a transformar la estética, y aunque el metal justifica irreverencia ante el sistema, también puede notarse que maneja convenciones que provienen de los varones, cuando pretenden dominar espacios escénicos y culturales. Por otro lado, la guturalidad de Daniela Scalla (no pretendo como absoluta y por tratarse caso de análisis se la referencia) pone en cuestión la recurrente participación de mujeres en el metal gótico, sobre todo, a comienzos del nuevo milenio en la capital, donde se hizo común mujeres que cantaban soprano y melódico sin dosis de agresividad.

El estereotipo erótico como metáfora de la bella y la bestia en el metal gótico, si bien sirvió para que muchas mujeres se sumen a la escena (como se anotó anteriormente había mujeres que participaron en bandas) impuso moda y estatus de la mujer metalera: una dicotomía entre lo blando y la dureza, la suavidad y la fuerza, la sensualidad y lo profano, que en el death metal se tensiona cuando la mujer asume el rol gutural.

En C.R.U.D.O, la guturalidad no celebra la nostalgia aborigen, ni tampoco añora un pasado ausente, como si sucede en el metal andino de la serranía ecuatorial, más bien, es presencia, no solo porque los amazónicos persisten en sus territorios, sino porque demuestra el poder corporal femenino de Daniela Scalla, que a través de su voz corporiza la fuerza ancestral, como si batallara contra los poderes políticos y estatales. Las variaciones de la composición musical en C.R.U.D.O., además, permiten identificar que en el death metal clásico lo que cuenta, desde sus comienzos, es la aceleración instrumental y vocal, con la finalidad de dramatizar un estado mortuario.

La guturalidad del death metal en C.R.U.D.O., si bien, postula una mirada política sobre un conflicto territorial, reconstruye la imagen tradicional de una banda de death metal en la escena local. Aspectos como la geocorporalidad Waorani en la vocalista (Imagen 57 y 58), aprovechando sus habilidades teatrales se viste de amazónica y los integrantes llevan el color verde en signo de respeto a la geografía. Así, por ejemplo, la fotografía del año 2013 (Imagen 57), fue cuando la banda participó en un concierto en la ciudad de Otavalo, denominado *Crudo versus Vida*, donde la vocalista expone cómo la mirada convencional influye en la estética femenina en el metal. El personaje de mujer Wuaorani no fue entendido en el contexto político y trajo cuestionamientos:

Me cuestionaron, cuando yo estaba tocando en Otavalo me bajé del escenario...una chica metalera me dice: oye, ¡¡¡pero, o sea bacano!!! Pero: ¿por qué tan *hippie*? ¿por qué sales con ese atuendo? No tiene nada que ver, yo te vi vestida en unas fotos bien chéveres, vestida de negro, así, me gustaría verte más así, yo le digo oye loca ...No!!!, no entendiste, te voy a explicar esto es un mensaje defendiendo los pueblos nativos, reclamando por el abuso de las compañías petroleras a tu tierra, a nuestra tierra, y además, si todos se visten de negro yo me voy rojo, porque además no me gusta la uniformidad, entonces, ella en ese momento reflexionó y dijo: wao!!!, tienes razón, chévere, muy bacán!!!, gracias por explicarme, ella no entendió, se había puesto con un prejuicio, no entendió. Yo salía hablando de amor y respeto hacia la naturaleza, tampoco tan *hippie* dije: hagámosle *Tzantza* a estos malditos. Creo que era: Crudo versus Vida (Scalla, 2018: entrevista n° 10, corte 2).

Es interesante observar que el tradicional esquema corporal metalero, ciertamente, se ha vinculado, por lo general, con la vestimenta negra; algo que para Daniela Scalla no es una condición *sine qua non*. En la escena, la encarnación ancestral femenina no ha sido entendida en su contexto, puesto que, por un lado, domina, por supuesto, la imagen corporal, brutal y agresiva del cantante masculino; y, por otro, es más común observar a la mujer metalera en el escenario acorde a la estética feminizada (según se mencionó con el metal gótico, heavy metal). De este modo, la problemática de representar lo étnico en la música extrema puede generar fracturas en la misma escena musical, ya que, para algunos, estos esquemas folklorizan la cultura o solamente consideran una imagen; mientras que, para otros, salen de la normativa convencional del metal.

Otro aspecto a destacar es que la canción combina dos tipos de voces femeninas que permiten diferenciar las estrategias de expresión vocal, tanto en el sistema musical como en el sistema cultural ecuatoriano; mientras que, en el primero, el death metal opta por expresarse con brutalidad, en cambio, el segundo es la tonalidad conversacional de Manuela Ima (como si ella relatara los problemas territoriales, y que ha sido común escuchar en varias declaraciones públicas). “C.R.U.D.O.”, es un grito musical, claustrofóbico y mortuorio, que cuestiona la vulneración territorial.

Ambas vocalistas a partir de la *performance* salen de los estereotipos convencionales: el rol genérico de Daniela Scalla reactiva la memoria ancestral de la mujer Waorani, mientras que Manuela Ima (siendo mujer waorani) reflexiona la perspectiva cósmica y social de su geografía en la sonoridad del metal. El tono conversacional de Ima en C.R.U.D.O., es un indicio de que, por muchos años, los nativos se acostumbraron a convivir con sus propias materias primas extraídas manualmente de la naturaleza, como maderos, lanzas, piedras, pinturas para el cuerpo de algunas plantas, afin de cubrir necesidades de la caza, la vivienda, la alimentación o las ritualidades.

De cierta manera, el ruido de las maquinarias, la explotación de pozos, o la construcción de vías para ingresar a la Amazonía, alteraron la sensibilidad corporal en su *hábitat*. La industria alteró la convivencia interna entre sus clanes y, por supuesto, provocó el rechazo a la intervención en sus territorios³²⁶. La cosmogonía primigenia, por ejemplo, estaba familiarizada al rugir de los jaguares, como ritual de iniciación, el rugido trasladaba una ancestral fuerza de la naturaleza animal.

Sin embargo, el cruce epistémico entre la racionalidad occidental y la oralidad del mundo prehispánico, ciertamente, fue un “choque” de orden material y espiritual. A riesgo de caer en especulaciones, el investigador se atreve a decir que los nativos practicaban estridencias espirituales, puesto que estaban acostumbrados a ruidos o rugidos de la naturaleza y de transmutación. Sea en el nacimiento, la muerte, la guerra; mientras que, los ruidos bélicos de las armas y el metal representaban la dominación y, sobre todo, la materialidad.

Por estos motivos, la canción C.R.U.D.O., es simbólica, ya que en la guturalidad de Scalla encarna una sensibilidad que ha resistido a colonizar sus creencias y a capitalizar sus territorios. El canibalismo fraternal intrauterino de C.R.U.D.O., deconstruye el canibalismo aborígen, la devoración no solo de cuerpos hacia otros cuerpos sino, más bien, una metáfora histórica y colonial de la devoración de espiritualidades y, como tal, del cuerpo geográfico.

Para las cosmovisiones amazónicas (al igual que la andina) el espacio geográfico es un solo cuerpo, donde el individuo no participa aisladamente; la comunidad se integra y conjuntamente interactúa con la naturaleza. De ahí que, explotar la tierra, es lo mismo que extirpar y atentar prácticas espirituales y ritos de los aborígenes. Para la vocalista, la geocorporalidad se fundamenta en mostrar diversos personajes (monja, mujer palestina, esotérica, demoníaca, grotesca, en las que ha experimentado), puesto que es una estrategia de transgresión a la estética convencional.

La experiencia religiosa le condujo a utilizar la *Tzantza* Shuar (Imagen 58), con la finalidad de hacer brujería a quienes han perjudicado el ecosistema de los Wuaorani: sostiene una cabeza cortada y en su rostro resalta la pintura negra (como metáfora del petróleo) derramada sobre el rojo (metáfora de la sangre). La vocalista parece sugerirnos que la pintura negra derramada en su rostro es un signo del dolor y el

³²⁶ Esta alteración, incluso, se relaciona con el antecedente histórico de la conquista, es sabido que cuando los colonos intimidaron con sus armaduras, mostrando armas, como arcabuces y espadas, subyugaron a los nativos: nunca habían visto materias primas bélicas hechas de acero o metal, al punto de que el ruido de los disparos provocaba pánico.

lamento por el petróleo que ha perjudicado la geografía y, no obstante, la corona de plumas exalta el poder femenino Waorani:

Es una corona de espinas, entonces es la corona de espinas que tiene la madre tierra, entonces el personaje aborígen que puede ser Wuaorani o Tagaeri representa a las comunidades de la tierra. Y esa corona de espinas es la corona impuesta que hace sangrar y de la corona cae sangre y petróleo está llorando petróleo, está sucia de petróleo. Pegarse en la cabeza el logo de la compañía Chevron era (para mí) como hacerles brujería a estos manes que ya dejen de joder. Se conecta con la *Tzantza* (cabeza cortada), toque de “maldad” vengativa. El otro vocalista de Vomitorium escribió la canción “C.R.U.D.O” (que sincroniza con este contexto...Por ejemplo, en la canción “Ira” dice: “Hombre de gris/bastardos asesinos gobernantes del mundo”; tiene algunas alusiones a un poco general a todo el abuso de poder de las grandes corporaciones hacia los países y la gente) (Scalla, 2018: entrevista n° 10, corte 3).

La mujer Waorani que exhibe lo “salvaje” es su fuerza primigenia, facultada para tomar una postura política. El “salvajismo” corporal que revela Scalla, de cierta manera, obedece al prototipo tradicional de la mujer Wuaorani que participa activamente en la vida política de su comunidad, en defensa de sus derechos. No en vano, en el año 2011, a propósito del caso Chevron, las mujeres Wuaorani reafirmaron una feminidad participativa, siendo madres, hijas, esposas, y sujetos políticos, se agruparon y marcharon hacia Quito, mostrando en sus cuerpos los colores, las pinturas, y la biodiversidad amazónica, como símbolo de protesta y autonomía³²⁷.

Las mujeres Waorani han luchado por tener una voz consolidada como sujetos políticos en el Parque Nacional Yasuní (Green, 2012). La violentación de su territorio, en efecto, no ha representado un silenciamiento, ni mucho menos una adversidad, porque históricamente la geografía les ha permitido afianzar su etnicidad, el vínculo hacia el ambiente, y su poder organizativo, radica en que haya instaurado la Asociación de Mujeres Waorani de la Amazonía del Ecuador (AMWAE)³²⁸.

Tradicionalmente, la estructura social y política Waorani, se ha caracterizado porque políticamente hablando los Waorani somos individualistas y exigimos la igualdad, motivo por el cual no existen jefes o jefas que nacen en puestos de poder [...] Los Waorani hemos creado un

³²⁷ Mientras los indígenas amazónicos mostraban públicamente su etnicidad corporal en la capital, artistas muralistas realizaban pinturas, dibujos, mensajes, como una forma de concientizar la importancia de la Amazonía (aquí también cabe mencionar que aparecieron colectivos como “Yasunidos” o programas televisivos como “Yasunísate”, quienes organizaban maratones para recaudar fondos y apoyar los daños de las empresas petroleras).

³²⁸ Esta estructura política se modificaría con el contacto civil, dado que los varones comenzaron a tener interlocuciones con organizaciones y compañías de Occidente, algo que sin duda las visibilizó como sujetos políticos a través de la Organización de la Nacionalidad Huaorani del Ecuador (ONHAE). Para Green (2012), el protagonismo varonil que intervenía en las coyunturas fue determinante en la instauración de las mujeres Waorani con la AMWAE; lo cual generó cambios en aspectos corporales y ceremoniales, de la filiación étnica pasó también a la participación política de la mujer waorani, que en sus estatutos prioriza la conservación del medio ambiente.

complejo sistema ecológico en la selva, consiguiendo la producción de un sinnúmero de recursos naturales y siendo un ejemplo de cómo podemos cultivar en el bosque sin dañarlo y respetando sus dinámicas (Ima Omene, 2012, p.29).

El contacto occidental varonil afectaría el modo de vida de las mujeres Waorani, que han entrado en un proceso de apropiación y adaptación, por una parte, han necesitado preservar su etnicidad; utilizando collares, plumas, pintura en el rostro, en su ceremonias o festividades (aunque eso suponga para la mirada occidental el prototipo del “salvaje”, por otra parte, muchas mujeres han optado por vestir más occidentalizadas.

En este sentido, la canción “C.R.U.D.O.” (Canibalismo fraternal intrauterino) resignifica lo musical y lo étnico y la negación histórica del canibalismo. El salvajismo, el exotismo, a su vez, funcionan como metáforas históricas. La personificación de la mujer Waorani en las imágenes referidas.

Además de ofrecer una perspectiva colorida y política de la feminidad amazónica, abre la posibilidad de entender que el cuerpo femenino en el metal participa políticamente: “The body is crucial in the displaying and embodiment of a heavy metal identity and is the main mechanism by which one comes to know and share subcultural identity, gender and spatialities with others” (Riches, 2013, p.5)³²⁹.

El tribalismo visual y el localismo en Daniela Scalla, se convierten en uno de los esquemas corporales que contemporáneamente identifican a subestilos como el black metal, pagan metal, folk metal. En una escena musical dominada por varones y discursos masculinos, muchas mujeres que participan en el metal se han adherido a la estética *underground*, con el fin de encontrar aceptación y de expresar sus posturas políticas.

La vocalista considera que algún momento personificó a una monja y cantó “Náusea Apostólica”, como una estrategia de desafío al binarismo mente cuerpo: judeocristiano, sin embargo, se dio cuenta que la estética convencional del metal en cuanto a los femenino reproducía constantemente estos esquemas y no podía evitar sentirse atravesada por el sincretismo cultural:

³²⁹ Traducción: “El cuerpo es crucial en la exhibición y encarnación de una identidad de heavy metal y es el mecanismo principal por el cual uno llega a conocer y compartir una identidad subcultural, en género y con otras especialidades”.

He vivido full años en Italia, de chama y allá hay el carnaval, las máscaras de Venecia, hay mucha cultura de lo pagano, de lo esotérico, escondida por ahí. Y siempre me ha encantado ver los disfraces, todos los carnavales yo me disfrazaba. Mi mami me hacía los trajes, me parecía tan mágico, yo era feliz, yo estaba disfrazada bailando siempre. Y hacía danza y me subía a los escenarios y me sentía muy a gusto en los escenarios. Y todo eso del personaje, del teatro, me gustaba, aunque yo no era consciente de que me gustaba, yo era niña y simplemente jugaba. Y al venir acá al Ecuador, no sé me di cuenta que, en las clases, yo prefería dibujar, que parar bola a las clases de química, y de repente comencé a escribir. Leía los poemas de Jim Morrison y me inspiré, aunque ahora los leo y digo que raro que somos (risas), pero me gustaba escribir y dibujar y decía creo que soy artista, a los 16 años comencé a entender, por donde voy y me ha influenciado el arte de acá y de allá. De hecho, cuando hago personajes es una mezcla, entre lo medieval, crecí en un pueblo medieval, donde todos los años se hacen fiestas medievales, ahora ya no porque el terremoto lo ha destruido, pero bueno. Y aquí lo ancestral también es muy fuerte y me ha llamado mucho la atención, las máscaras que usan aquí en las fiestas populares el diablo, el payaso, la vieja chuchumeca, el trago, la nota del zapateo circular que tiene algo parecido con el “pogo, mosh”, es interesante. Entonces yo he querido fusionar todo eso, y entender que, por ejemplo, en el rock y el metal hay una nota súper tribal, pero es un despertar de esta época, pero que sigue teniendo esa fuerza de la raíz. Esa fuerza de guerrero, eso (Scalla, 2016: entrevista n° 10, corte 4).

El sincretismo que experimentó, entre dos nacionalidades, condujo a Scalla a redescubrir en la geocorporalidad en el arte indígena, especialmente cuando se ubicó una corona de plumas como un símbolo de protección (Imagen 58). En la cosmovisión de los Waorani las plumas provienen del “kenguiwe” (águila arpía): “ella es admirada por nosotros tanto por ser una bella ave majestuosa y avisarnos cuando hay peligro, como por tener extraordinaria habilidad para cazar a través de su fuerza, velocidad y astucia” (Ima Omene, 2012, p.39). Además, las mujeres Waorani portan plumas y brazaletes del “kenguiwe” en el cuerpo, como símbolo de guerra y creen que reciben destrezas y habilidades.

La corona de plumas de la mujer Waorani que porta la vocalista podría ser vista como un elemento estético, pero también, para ella, significa haber apostado por vivir espiritualmente el nexo con lo ancestral y la música, no sólo como imagen. La geocorporalidad es un recurso para desahogar a su “mujer salvaje” y le ha dotado de valentía guerrera y conexión con la tierra, si se tiene en cuenta que la mujer amazónica en sus comunidades, además, cumple funciones de organización política, de sanación y maternidad.

Las afinidades de la vocalista con el esoterismo y el ocultismo han pasado de un plano musical a un plano laboral, porque le han permitido realizar terapias con pacientes recurriendo a conocimientos de alquimia y medicina natural. Desde sus 16 años, estaba consciente que ser mujer en el metal ecuatoriano no necesariamente tenía que enfocarse en una estética convencional de lo femenino. La encarnación corporal de mujer

amazónica, por un lado, constituye una religiosidad emergente opuesta al ocultismo normado y, por otro, se combina con símbolos de los Waorani.

En este sentido, el esquema geocorporal de Daniela Scalla es un modelo para examinar el interés que tienen prácticas musicales del *underground* local por circunscribir el cuerpo aborigen en identidades globalizadas y de transgredir roles tradicionales de la mujer, tanto en el marco social como en la escena del metal³³⁰. Vomitorium es una banda alternativa, que se autodefine sin fines de lucro y de activismo social, no participa en circuitos comerciales.

La metáfora vomitiva que inspira el nombre de la banda se traduce a la potente guturalidad y a la náusea social, contrapuesta a los problemas coyunturales de la política territorial, local y mundial. No en vano los indígenas amazónicos toman bebida sagrada de ayahuasca en sus ceremonias para vomitar lo infestado y limpiar y aliviar el organismo. Algo que simbólicamente refleja Vomitorium cuando en sus recitales de canciones como “Náusea Apostólica”, la vocalista vomitaba leche, o ubicándose pintura verde, derramando pintura negra, como sucede en la canción “C.R.U.D.O.”.

Por otra parte, recapitulando los abordajes propuestos en la parte II de la investigación, en torno a la “La mirada colonial sobre el cuerpo aborigen” y el “Cuerpo ancestral en Sepultura (Brasil)” se enfatizó que, en el período de la conquista, se construyó al otro. El salvaje americano se patentó como un mito, y su carencia espiritual (judeocristiana) alimentó la idea de lo bárbaro, siendo la desnudez uno de los aspectos censurados, vistos como despojo de la gracia, e ilustrados erráticamente (Bartra, 2011; Standen, 2013; Escobar, 2012).

La idealización del caníbal (antropófago) (Cunillera, 2005), que comía carne humana, especialmente, se focalizó en los aborígenes del Caribe y de las regiones amazónicas brasileñas. Por ello, la exotización histórica del salvaje amazónico tendría vital importancia en la reafirmación de la memoria y el arte corporal que encarnó Sepultura en el álbum *Roots* (1996) y también en Daniela Scalla.

Ante la negación histórica del aborigen, como un agente de saberes y cosmovisiones, el metal primigenio ha postulado estrategias visuales para potenciar el retorno a los

³³⁰ Además, se debe enfatizar que el death metal de Vomitorium, encabezado por el poder femenino de Daniella Scalla, es un subestilo propicio para que sus reducidos seguidores experimenten un comportamiento transgresor con el cuerpo en el *moshpit*. En el contacto corporal del *mosh*, además, encarna una ritualidad que rompe con el estatismo de la representación, e involucra a que las mujeres vivan el metal intensamente y, pese a que se trate de una práctica corporal agresiva y dinámica, contribuye a reconstruir interpretaciones de género.

orígenes con el cuerpo. De ahí que el canibalismo y la antropofagia, lejos de representar una dependencia con lo externo ayudan a explicar la apropiación y reinención de lo local y, por tanto, se hayan convertido en tropos de reflexión sobre los procesos de aculturación, sincretismo, hibridación, mestizaje, consumo, readaptación, que ha caracterizado a América Latina (García, 1990; Rejane, 2005; Cunillera, 2005; Jauregui, 2008).

La antropofagia, como metáfora histórica y experiencia etnográfica en Vomitorium (y también en Sepultura), ciertamente, modernizan el pasado. Daniela Scalla, no solo muestra una guturalidad violenta y agresiva, sino también una imagen tradicional de cómo se ha conocido a la mujer Waorani. Su geocorporalidad es capaz de cuestionar ideales femeninos del metal y regímenes coloniales del ámbito civilizado, que homogenizaron patrones de cómo mirar a los nativos amazónicos, al haberlos representado como exóticos y comiendo carne humana (según como se expuso en *Los hijos de Pindorama*, grabado de 1562, Théodore de Bry, Imagen 28).

El “Canibalismo fraternal intrauterino” empodera una conciencia geográfica, que pretende resignificar el discurso colonial del nativo, el caníbal ya no es el que come carne humana, más bien, son las compañías, las corporaciones, los gobiernos que han permitido la perforación de pozos petroleros y han dañado el “útero” del ecosistema. Así, la imagen corporal de la vocalista es un *revival* al cosmopolitismo ancestral del metal y a los efectos de la glocalización cultural.

El liderazgo étnico de las mujeres Waorani podría convertirse en un referente para las identidades urbanas y para que la mujer metalera recupere espacios de visibilidad en la escena musical. El mensaje visceral de “embrujo” a los detractores de la Amazonía, responde al reconocimiento del sujeto político Waorani y al ejercicio performático de la banda Vomitorium, contrario al “salvajismo” colonial.

En resumen, por un lado, la estructura política y social Waorani, ha lidiado constantemente con el neocolonialismo institucional, y, en su intento por incrementar la industria empresarial, ha precarizado los diálogos entre la política oficial y los indígenas, generando una distancia cultural. En tal perspectiva, las propuestas musicales de Sepultura y Vomitorium, han promovido una mirada política de lo étnico, corporizada en su arte. Podría pensarse de que se trata de un espectáculo o *performance* y de que el death metal es masculinizante, sin embargo, se debe tener en cuenta que los músicos resignifican aspectos que el oficialismo ha descuidado.

La geocorporalidad es una experiencia ancestral que se circunscribe a los patrones de la religiosidad emergente, en un sistema cultural que ha impuesto reglas de exclusión al metal y a la mujer, sobre todo, de clasificación social, favoreciendo al paradigma de la modernidad y, por tanto, a la colonialidad del poder (Quijano, 2014). El cosmopolitismo estético en el metal es una metodología para reencarnar y resignificar dicotomías como geografía y saberes, resistencia y política, relaciones de poder y memoria arcaica, corporalidad y cultura, música y urbanidad, masculinidad y feminidad.

4.4.3. Estudio de caso c: geografía andina y folk metal en Curare.

Curare es una banda de folk metal andino, fundada en el año 2001, ciudad de Quito, actualmente conformada por David Rosales (voz-batería), Juan Pablo Rosales (guitarra y voz), Federico Rossi (bajo), Eduardo Cando (quenas, zampoñas). La propuesta musical de la banda se ha destacado por fusionar rock, metal, y hard core con ritmos de música popular tradicional ecuatoriana como Albazo, San Juanito, Pasacalle.

Una de las particularidades de Curare es que, en la fusión instrumental, ha experimentado una sonoridad carnalesca, celebrativa y festiva, expresada a través de sus canciones, que tratan sobre temas sociales, políticos y de la geografía andina. En su discografía se puede citar el demo titulado *Neurona Muerta* (2001); los discos, *Comando Urbano* (2004), *Radical Acción* (2006), *CURARE en vivo...carajo!* (2010), *Revive Esperanza* (2014), *Portales en los Andes* (2018).

Curare es una banda que se circunscribe a los esquemas del cosmopolitismo ancestral del metal globalizado. La perspectiva paganista, mitológica y nacionalista, popularizada por la escena nórdica (inaugurada por el black metal, posteriormente el viking metal y el folk pagan metal), se convirtió en un asunto transcultural para bandas de folk metal en la región latinoamericana.

Como se desarrolló en el Capítulo III, a propósito del caso de estudio en el “Folk metal y paisaje andino en Yana Raymi (Perú)”, la cultura folk a finales de los años 50 e inicios de los años 60 sincronizó con artistas de música popular tradicional que se inclinaban por saberes espirituales de culturas indoamericanas, africanas e indoeuropeas (Shuker, 2009, p.91).

Las mutaciones del folk variaron, durante la década de los años 60, cuando la industria cultural acuñó el término Neofolk para referirse al género musical “Industrial” de sonidos electrónicos. En los años 80, asimismo, la música electrónica que combinó

instrumentos tradicionales europeos se denominó pos-Industrial (Granholt, 2011, p.531).

En resumen, esta relación intramusical entre lo industrial-electrónico y los instrumentos tradicionales, de algún modo, sentó el precedente de lo que, *a posteriori*, acuñaron las bandas de metal que se han identificado con el folk. En América del Sur, como se expuso en el Capítulo III, las bandas de folk metal comenzaron a realizar fusiones instrumentales a partir del nuevo milenio (2000).

Aunque existe escaso material registrado sobre acciones e intervenciones de la escena, lo que sí se puede determinar es que el folk metal latinoamericano ha construido narrativas visuales y letras del mundo precolombino, por un lado, apropiándose del término “folk”. Por otro lado, sus raíces sociales en el folklore latinoamericano y la problemática histórica-colonial de la indigeneidad (Tucker, 2011, p.388).

Entre los años 60 y 70, tuvo fuertes connotaciones políticas y de protesta (como sucedió con representantes de la nueva canción latinoamericana como Inti-Illimani, Víctor Jara, Quilapayún, Illapu, Violeta Parra). La lista de referencias sobre los orígenes del folklore en América Latina sería extensiva, y nos llevaría a, incluso, hablar del sentimiento folklórico en la música chicha, la cumbia del migrante, y de otros ritmos populares que han mantenido un vínculo solidario con el campesino, el indígena, el afro (González, 2011; Ardito Aldana, 2012).

Algunos autores propuestos en el Capítulo III, han orientado los enfoques sobre el paganismo y el folklore, entre los cuales se destaca la perspectiva de Granholt (2011) que abre perspectivas en el contexto del metal extremo cuestiones como el Neofolk escandinavo. En los estudios de la región se han problematizado nociones como identidad, nacionalismo, transculturación, religiosidad emergente, hibridación, territorialización, desterritorialización, mestizaje, reterritorialización, indigenismo, luchas sociales (Tucker, 2011; Pacini, 2011; Ríos 2015, Calvo, 2016, 2018)³³¹.

Estos estudios plantean nociones culturalistas que permiten enfocar y problematizar los nexos música popular con el folklore de sus localidades, además, permiten valorar la importancia de tratar el tema del folk metal en la música urbana. Es importante retraer

³³¹ Igualmente, la indagación de las identidades urbanas e híbridas de cantar en mapuche por parte de jóvenes indígenas fronterizos chileno-argentinos, e instaurar neologismos musicales como *mapuheavies* o el *mapunkies*. Dichas enunciaciones dan cuenta de que la música urbana representa resistencia, en gran medida, debido a los desplazamientos territoriales que han sufrido comunidades mapuches por las invasiones empresariales y clientelares del Estado (Véase Valentín Ríos, 2015, pp.56-69).

estas anotaciones para contextualizar el panorama, desde el cual se inscribe el esquema geográfico y folklórico de Curare.

La banda, de cierta manera, mantiene sincronía con la propuesta musical y la geocorporalidad de la banda Yana Raymi, que fusiona el death metal gutural con instrumentos de viento (andino). Una banda que, como se ha visto, en su sonoridad, híbrida, de alguna manera, replantea la poética del espacio, es decir, la melancolía que tradicionalmente caracteriza al paisaje de la serranía peruana y lo resignifican alegóricamente en el metal. Y, como se ha visto, hay canciones que tributan el mundo incaico.

En tal perspectiva, la propuesta híbrida de Curare conduce a plantear: ¿qué tipo de nexos se producen entre el metal y el folklore popular tradicional? El primer concierto de Curare fue oficialmente en el 2001, pero a finales de los años 90, periódicamente la banda relata que ensayaban subestilos de rock y metal, estaban interesados en incorporar a un músico de instrumentos de viento. Entonces, Juan Pablo Rosales (guitarrista) y Eduardo Cando (instrumentos andinos), se habían conocido como estudiantes de Comunicación Social en la Universidad Salesiana de la ciudad de Quito. Este contacto fortaleció el hecho de que compatibilizaban musicalmente y, sobre todo, se sentían atraídos por las sabidurías de los indígenas amazónicos, circunstancia que, sin duda, influyó en el nombre de la banda.

Curare es un término *kichwa* amazónico, que significa “veneno”, y que los indígenas lo han utilizado milenariamente en las puntas de sus flechas, dardos y cerbatanas, ya sea para actividades como la caza o matar a sus enemigos.

El guitarrista acuñó el nombre de la banda basándose en el libro *Memorias del Fuego* del célebre escritor Eduardo Galeano, el cual se compone de la trilogía *Los nacimientos* (1982), *Las caras y las máscaras* (1984) y *El siglo del viento* (1986), en el que narraba hechos sociales, culturales de la historia latinoamericana, y sobre la oralidad de grupos étnicos. El escritor uruguayo aludía que, el veneno ancestral *curare*, simboliza a un arma noble para el nativo, y lo comparaba con el arma del conquistador, considerándola como corruptible.

El referente lingüístico fue el punto de partida en la propuesta musical de la banda, un tributo a los guerreros nativos, pero, además, sus integrantes necesitaban consolidar y otorgarle poder identitario a la palabra “curare”. El poder identitario al nombre de la banda sucedió en un momento políticamente tenso, cuando en el nuevo milenio el movimiento indígena se movilizó nuevamente hacia la capital, para rechazar las

presiones del Fondo Monetario Internacional³³². Este escenario fue propicio para el fortalecimiento del poder identitario en el nombre de la banda Curare, puesto que algunos se refugiaron en la Universidad Salesiana (donde se conocieron los integrantes) y establecieron alianzas con la indigeneidad (Tucker, 2011, p.389).

Cuando fue el levantamiento indígena en enero de 2001, las organizaciones de base terminaron pasando en la Salesiana como una semana y media. Entonces ahí ya teníamos esa idea y ya salimos a las manifestaciones a grafitear. Grafiteábamos como consignas firmando CURARE. En una de las últimas noches se firmaba un acuerdo con el gobierno, no me acuerdo en ese tiempo quien estaba de presidente (Gustavo Noboa interino) evitando la subida del gas y algunas otras medidas por las que se estaba peleando la gente. Y hubo una gran fiesta porque las comunidades se retiraban como una despedida, nosotros nos quedamos ahí chupando chicha mascada con una comunidad Shuar y fue ahí que les pedimos permiso para usar ese nombre amazónico (CURARE): una fiesta, terminamos abrazados y con los manes cantando y celebrando (Cando, 2019: entrevista n° 11, corte 1).

La legitimidad del término Curare en el contexto político, social, étnico, económico, en el Ecuador del nuevo milenio se produjo en escenarios de lucha indigenista; el indígena debe ser reconocido como sujeto político que participa en transformación cultural y social del Estado. Antes de que en 1998 se reconozca constitucionalmente el “Estado Plurinacional”.

El sociólogo ecuatoriano Agustín Cueva observaba que el movimiento indígena en sus intervenciones políticas acuñó el concepto de “nacionalidad” con la finalidad de insertarse en la problemática global y en la misma historia: “Dentro de ésta, cada nacionalidad aborígen participa como una comunidad específica, dotada de una historia, una lengua, una cultura y un territorio determinados (Cueva, 1993, p.38).

Es interesante decir, al respecto, que los orígenes musicales de Curare han estado marcados por el entorno político en el que sus integrantes confluyeron. Los levantamientos de la década de los años 90 y del nuevo milenio, de cierta manera,

³³² A fines del año 2000 fue cesado de sus funciones presidenciales el demócrata Jamil Mahuad (artífice de la dolarización). A este le sucedió interinamente Gustavo Noboa, asumiendo las presiones del FMI. Noboa fue obligado a que se implemente un reajuste del paquete económico, que por más de dos décadas sacudió las finanzas ecuatorianas. Por tales motivos, el movimiento indígena fue uno de los principales actores sociales que se manifestaron en contra de las medidas adoptadas por el gobierno. Así, la Conaie y otras organizaciones afines, se unificaron, en la marcha los indígenas de la serranía y amazónicos, cerraron carreteras y fueron replegados por la fuerza militar y policial, dejando como saldo varios muertos. A partir de esta coyuntura, la llegada de miles de indígenas a la ciudad de Quito representó una demanda social, muchos tuvieron que asentarse en parques, albergues o universidades de la capital. La desobediencia a los mandatos estatales y la presión social, obligaron a la derogación del paquetazo económico. La resistencia a la colonización y a la unidireccionalidad mestiza ha sido intensa y constante, por ello, la activa participación de los indígenas en la política ha tenido como base visibilizar la etnicidad.

funcionaron como catalizadores del folklore y el metal, la acción política y social de los indígenas fue determinante.

Este empoderamiento simbólico de Curare, especialmente, se trasladaría a las narrativas visuales y sonoras, por ejemplo, hay canciones que abordan temas sociales y políticos (más adelante se apuntarán canciones sobre espacios geográficos) en sus tres primeros discos: *Comando Urbano*, 2004 (“Levantamiento”, “Comité Clandestino Indígena Revolucionario”); *Radical Acción*, 2006 (“Revolusiembra”); *Revive Esperanza*, 2014 (“Ayllu poder”, “Todo imperio cayó”).

Curare evolucionó hacia el folk metal y retomó la perspectiva del paisaje andino, un esquema que tiene nexos con el paisaje romántico –que dialogaba con el paisaje romántico alemán del siglo XIX– soporte en la icónica territorial del black metal nórdico, a inicios de los años 90. El impulso mitológico y pagano obligó a que sus actores reinventen en representaciones de la naturaleza parte de su folklore y adhesión al ocultismo.

La geocorporalidad nórdica fue la primera escuela del metal que masivamente vio en los paisajes la melancolía, la nostalgia, un pasado ausente. Por lo tanto, bandas como Yana Raymi y Curare permiten dimensionar la transición cultural que experimentaron estos esquemas, reinventando en sus contextos geográficos. Ambos sistemas culturales comprometieron la sensibilidad de los músicos y entraron a formar parte de la imaginaria ancestral del metal global.



Imagen 59. Integrantes de Curare en un bosque de eucaliptos, 2016.
(Foto: Cortesía de Curare)

En este sentido, el esquema indigenista que ha promovido Curare promocionaría imágenes sobre la geografía andina, siendo el paisaje, las montañas, los árboles de la serranía, el telón para representarse (Imagen 59). En este ejemplo, sus integrantes aparecen en un bosque de eucaliptos –un árbol predominante en las montañas y paisajes de la serranía ecuatorial– en el parque arqueológico y ceremonial de Rumipamba-Quito (la palabra Rumipamba en *Kichwa* significa “planicie de piedra”), donde se han encontrado vestigios y objetos precolombinos de la cultura Kitu-Cara.

El desplazamiento hacia el paisaje nativo en Curare, por un lado, dialoga con el paisajismo del metal nórdico, pero, contrario a reproducir las narrativas nórdicas, el folk metal andino fusionaría metal con la música popular tradicional (en ritmos como el Albazo, El San Juanito, Pasacalle).

En estas circunstancias, conscientes del fenómeno global de la hibridación, los músicos se preguntaron: “¿por qué acá no?” La geografía localista del metal nórdico, en Curare, puede abordarse como un modelo musical para reindigenizar el espacio geográfico y mitológico de los Andes ecuatoriales. Ciertamente, Curare entró en el circuito de las identidades globalizadas en la música popular urbana, afines al folklore latinoamericano, la canción protesta (nueva canción), hasta artistas más comerciales del folk contemporáneo como Santana o Sui Generis.

Por otro lado, antes de residir en Quito, sus integrantes vivían en provincias de la serranía del norte, gracias a sus familias heredaron el gusto y la afinidad por la música tradicional y también se dieron cuenta de los prejuicios lingüísticos que acarrea el mestizaje ecuatoriano.

Por ejemplo, en términos como “indio”, “cholo”, “longo”, “runa”, utilizados colonialmente para relacionar a grupos que pertenecen a la geografía de la serranía andina o tropical. En varios sectores rurales del país, se han impuesto complejos culturales que comprometen la configuración de identidades mestizas e indígenas. Es común que en la retórica popular se piense que en la ciudad están las oportunidades y en la provincia el desconocimiento del “afuera”, equivalente a estar aislado o retrasado:

En los 90, vivíamos en Ibarra y yo viví bastante tiempo en Cayambe, conocí la provincia y ahí conoces los complejos culturales que hay, de que lo de afuera es “bueno” y lo de aquí, “no”. Aunque nací y viví mi infancia en Italia, cuando llegué a Cayambe empecé a valorar las tradiciones locales, y me preguntaba: ¿por qué genera vergüenza que los jóvenes escucharan música nacional? Este impulso emocional, como banda, nos llevó expresar nuestra identidad a través de la fusión del metal con la música tradicional, una estrategia para contraponernos al *mainstream*, que auspiciaban las industrias culturales, y también en contraposición de prejuicios

culturales de palabras como “cholo”, “longo”, utilizadas peyorativamente (Rossi, 2019: entrevista nº 12, corte 1).

En los años 90, la recurrencia a músicas populares extranjeras y en inglés reflejaba el pesimismo generacional hacia la música nacional y tradicional ecuatoriana. Un síntoma cultural que ayuda a explicar que lo novedoso no estaba en lo local sino en lo global, y que, por tanto, el rubor era reafirmar cuestiones étnicas. Esto se debe a los complejos coloniales que, históricamente, involucraban al mestizaje institucional. No en vano estas matrices ideológicas unificarían modelos de vida clasistas en torno a lo culto, excluyendo lo popular. De ahí que bandas ecuatorianas de rock o metal que se han inclinado por relatos primigenios, indígenas, mitológicos, hayan visto en la fusión lingüística, instrumental, icónica, una alternativa para resignificar la música tradicional ecuatoriana.

Los complejos culturales y la falta de arraigo al localismo provocaron que algunos seguidores del estilo musical de Curare lo reconozcan como “longo metal” en lugar de folk metal. Como se ha citado al bajista, Federico Rossi, al decir que en la banda se plantearon ir en contra de prejuicios lingüísticos como “longo” o “cholo”, cuyos términos en el entorno ecuatoriano son utilizados para discriminar racialmente al otro.

El longo es una palabra *kichwa* que significa “joven” o “adolescente”. El cholo, en cambio, palabra que se usaba en la época colonial para calificar a la unión que resultaba del indígena y el blanco. En la práctica común el uso de longo es un insulto para el que pertenece al de la serranía y cholo al de la costa y están insertados el imaginario cultural de los ecuatorianos.

La descontextualización lingüística y el uso ambivalente de estas palabras ciertamente ha fomentado el regionalismo y ha suprimido el valor cultural, denigrando al *kichwa*: “[...] el Ecuador es un país esquizofrénico, partido, escindido mental y emocionalmente. [...] los ecuatorianos tenemos una identidad esquizofrénica [...] una identidad nacional esquizofrénica puede llevar a un país a la disolución, a desmoronarse, a caerse a pedazos (Donoso Pareja, 2014, p.71).

Las preocupaciones identitarias y regionales han motivado que reconocidos escritores como Miguel Donoso Pareja entiendan la identidad en perspectiva esquizoide; algo que Jorge Enrique Adoum sospechaba en los años 90, cuando intentaba dilucidar lo que caracteriza a los “ecuatoriano” en su libro *Ecuador: Señas Particulares* (1998). En este sentido, lo ecuatoriano es una noción que problematiza la fragmentación y el

desvanecimiento de la política que, en lugar de unificar rasgos comunes, ha contribuido a dividir: “la necesidad de héroes, el desprecio a la política, el machismo, la degradación de la palabra, la tristeza de la alegría popular, con todo su enigma explique, precisamente, su imposibilidad” (Burbano de Lara, 1998, p.127).

Lo expuesto, de algún modo, permite avizorar por qué los complejos culturales y el uso peyorativo del término *longo*³³³, en Curare, más bien fortalecen su estilo musical, al enunciar como *longo metal*. Pese a que los comienzos musicales en la escena no fueron alentadores para la banda, dado que el público demoró en asimilar la propuesta musical: “Curare tenía críticas del lado folklórico porque decían están dañando la música nacional y tanto de los “*true*” metaleros nos decían: ¿cómo van a tocar metal con la música tradicional, eso no es verdadero” (F. Rossi, entrevista, 31 de febrero de 2019).



Imagen 60. Eduardo Cando en una presentación musical en vivo, diciembre 2016.
(Foto: Freddy Ayala Plazarte)

En una presentación musical de Curare, celebrada en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, en el mes de diciembre de 2017, se pudo presenciar la habilidad escénica del

³³³ Un caso donde se pudo observar los complejos culturales y posturas que desacreditan al indio en la música popular de la chicha, fue hacia el cantautor indígena Delfín Quishpe, proveniente de la localidad de Guamote (provincia de Chimborazo). Delfín Quishpe se hizo popular en el 2005, cuando realizó la canción y video “Torres Gemelas”, su particular estilo emulaba movimientos alegóricos de Michael Jackson y musicalmente fusionaba con el tecno-folklore andino. A fines del 2006, la canción fue subida a canal *youtube*, y en menos de tres meses ya contaba con más de un millón de visitas. La controversia de que un indígena sea popular a nivel internacional y proyecte una imagen de la cultura ecuatoriana provocó el rechazo por parte de algunos sectores, que incendiaron las redes con viscerales comentarios racistas, otros sectores, en cambio, defendieron su postura y valoraron el aspecto híbrido y alternativo de su propuesta musical. Por ello, algunos investigadores y académicos comenzaron a estudiar el fenómeno de Delfín Quishpe, uno de los cuales es la investigación de Sandra Yépez. 2015. *Para entender a Delfín Quishpe Reflexiones sobre estéticas populares e identidad*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional.

cuerpo y los instrumentos: Eduardo Cando sopla impetuosamente la zampoña, además, porta quenás que, de acuerdo al ritmo de las canciones, intercala instrumentos de viento (Imagen 60)³³⁴. Cando considera que, los complejos culturales son capaces de diezmar y reducir el contexto biográfico y musical del artista metalero, que recurre a fusionar música tradicional.

En muchos casos, esto sucede debido a que se desconoce el proceso de formación musical, los años de dedicación y la entrega que requiere para dominar una técnica instrumental. En su caso, señala que, además de la música protesta y de sus orígenes indígenas, sus vínculos con la música folklórica y, particularmente, con los instrumentos de viento, se materializaron cuando estaba en la secundaria:

Empecé tocando la zampoña, yo estudié en el colegio Don Bosco de la Tola, hacíamos covers, la música de Kjarkas, Jayac, Maya Andina y lo hacía de una manera auditiva. Había un grupo zampoñistas, tocaban acompañado del cuarteto de la banda del colegio, que era guitarra eléctrica, bajo, teclado y batería. Entonces ya teníamos como una cuestión rock pop folklore; luego tuve unos maestros particulares, un intento de continuar una escuela de música popular tradicional folklórica del conservatorio que también terminó cerrándose por cuestiones políticas. De manera autodidacta, cachando métodos integré otros instrumentos de viento como el Rondador, la quena y las payas (zampoñas) (Cando, 2019: entrevista nº 11, corte 2).

A riesgo de caer en el señalamiento de la folklorización –una perspectiva que ha mancillado la imagen étnica cuando solo se ha utilizado institucionalmente para conmemorar fechas, bajo el supuesto de justificar la diversidad cultural y la inclusión de lo tradicional, algo que, en cambio, en la música híbrida y urbana no ha sido tomado en cuenta y no ha formado parte de la agenda política– Curare, por el contrario, asumió como parte de su compromiso social el nexo con el folklore y la música popular ecuatoriana.

Las coyunturas políticas y los levantamientos indígenas han sido realidades que los músicos han experimentado directamente, ya sea como estudiantes o sujetos sociales. Estando en pleno ejercicio de derecho a manifestarse, expresarse, y proponer alternativas de repensar la retórica multicultural con la música.

³³⁴ Sobre los instrumentos musicales de viento de mayor difusión nacional, se debe apuntar que: “El rondador, la hoja, las flautas traversas y las dulzainas son, entre otros y simbólicamente, los instrumentos de viento más representativos de las culturas musicales mestizas del Ecuador; sin embargo, la mayoría tiene un origen indígena y prehispánico posiblemente, como es el caso del pingullo o el pífano. Símbolos de la diversidad y la mezcla de culturas que fundamentaron el nacimiento de la “música nacional” ecuatoriana, estos instrumentos tuvieron una gran difusión, por lo menos, desde el siglo XIX a la mitad del XX” (Mullo, 2009, p.199).

Lo cual, sin duda, permite reflexionar que la representación indigenista contemporánea no es un asunto exclusivamente folklórico. Si bien, esta calificación se introdujo en el imaginario colectivo, peyorativamente, en contextos de masiva comercialización de la cultura tradicional, para justificar el consumo del pasado. O también fue referencial en la década los años 70 para comprender el sentimiento de protesta, según el canto latinoamericano.

De cualquier manera, la interpretación del folklore acarrea problemáticas, puesto que no permite enfocar con claridad representaciones indigenistas en la contemporaneidad. El excesivo uso del término institucional y popular, ha producido un sesgo en la precepción de lo tradicional y, por tanto, es inevitable que se asocie lo folklórico como exotismo en el folk metal. A esto se debe agregar que, la estética convencional del metal global –referido a estilos belicistas, ocultistas, sexistas, mundanos, ciertamente– impuso un estatus visual y sonoro que fue adoptado por la mayoría de bandas. La popularidad de las narrativas dominantes del metal forjaría modelos estéticos que se justificaron a nombre de la resistencia e identidad de la contracultura.

En la escena metalera de la capital, desde los años 90, las agrupaciones que se han inclinado por incluir aspectos folklóricos, tradicionales, mitológicos, o ancestrales, en sus propuestas musicales, son reducidas (otras que se han inclinado por el folk metal andino son Aztra, Diablo Huma Rock), en comparación con la significativa estética de lo bélico, el gore, lo erótico.

El fenómeno hemisférico de la estética convencional acapararía bandas locales que fielmente han reproducido, a nivel sonoro y visual las lógicas del metal extremo. Esto no quiere decir que no haya bandas que enfocan una perspectiva social, de hecho, se han ejemplificado anteriormente (como Jaime Guevara, Sal y Mileto, Basca, Narcosis, etc.), sin embargo, a lo que se refiere es al nexo con la música tradicional que, en Grimorium Verum y Curare, si se puede identificar.

La folklorización del folk metal, en efecto, minimiza perspectivas sociales que hayan experimentado músicos en determinadas circunstancias políticas que han comprometido a una colectividad, sobre todo, en las transformaciones y cambios de un país como el Ecuador. Aquí además habría que pensar la proveniencia de los músicos, se ha indicado que la pertenencia a geografías de la serranía y la herencia familiar, han sido relevantes en la actitud hacia lo tradicional. Curare –al igual que Vomitorium, Grimorium Verum– han sido censuradas en públicos de la misma escena, ya sea por adoptar íconos, vestimentas indígenas, o ritmos e instrumentos de música tradicional.

Las opiniones divididas pueden resultar controversiales cuando la retórica multicultural direcciona el folklore a una práctica de representación étnica, olvidando el trasfondo económico, político, social, que comprende. El manejo celebrativo del folklore en el ámbito institucional reduce las posibilidades de entender la postura política y geográfica del metal.

Así, la segregación de lo tradicional en ciertos repertorios de música popular urbana, es un indicador del comportamiento globalizado de los músicos que adoptan modelos extranjeros para vincularse al circuito de la internacionalización. El cosmopolitismo estético del metal ofrece varias opciones y fusiones para construir una propuesta musical, no es unidireccional, aunque la industria profile unas preferencias sobre otras.

En este sentido, la actitud abierta de Curare a experimentar con instrumentos y ritmos populares, en lugar de mostrar distancia por lo andino, le otorga representatividad social y política. En una escena dominada por estéticas globales, es un desafío combinar lo tradicional con lo moderno, donde los criterios divididos aceptan o niegan tales fusiones y reflejan el comportamiento cultural hacia lo novedoso.

Durante el siglo XX, por ejemplo, la mirada localista hacia afuera se matizó en el porvenir, la urbanización y descentralización rural, la migración del campo a la ciudad (desde los años 50), o la migración ecuatoriana hacia España o Estados Unidos (desde los años 80), son factores económicos que demostraron el abandono a la geografía nativa.

La mentalidad ecuatoriana ha permeado, ambiguamente, entre la pertenencia, la dependencia y la apropiación, por ello, no es extraño decir que el metal ancestral sea visto con recelo en el entorno local. Si bien, la mirada moderna de lo civilizado ha exigido ir acorde al desarrollo económico y progresista, pero también ha generado resistencias, sobre todo, de orden romántica en el metal cuando se trata de volver a mirarse en el pasado. El folk metal recogería, en gran medida, parte de esta retórica y comportamiento cultural.

Frente a lo expuesto, fusiones lingüísticas y ritmos tradicionales como el Albazo, el San Juanito o el Pasacalle, han formado parte del repertorio híbrido de Curare, donde destacan, por ejemplo, canciones como “El Bombazo”, “Albazo Kapishk”, “San Juan Hop”, “Morenita”, “Sangre”. O también han contado con la participación y colaboración de artistas populares ecuatorianos como Paquito Godoy en “Guambrita” (palabra que proviene de guambra en *kichwa*, en la canción expresada en diminutivo, y significa: “mujer que todavía está en infancia”). Por ejemplo, Curare retoma la canción:

“Así se goza” (2014), reversionada por la banda de pueblo Peñaherrera, es una de las más reconocidas en el entorno ecuatoriano, cuando se trata de ritmos tradicionales. En una parte de la letra dice (entre el minuto 0:00 y 0:57)³³⁵:

Como dice que no se goza
que no se goza
que no se goza

Como dice que no se goza
que no se goza
que no se goza

ay ay ay, yo gozo mejor que el dueño
ay ay ay, yo gozo mejor que el dueño

que bonito con el agua
debajo de los almendros
así correría mi amor si no hubiera malas lenguas (...)

“Así se goza” es un albazo cantado por los Hermanos Miño Naranjo (formado en 1958, dedicados también a ritmos como el pasillo), pertenecen a la época en la que yaravíes, sanjuanitos, fueron recreados por cantantes mestizos. La composición de los Hermanos Miño Naranjo, a diferencia de la estructura melódica más nostálgica de otras canciones, resalta la rítmica de guitarras acústicas y voces emotivas, que hablan de una historia de amor y que ironiza la censura en la que se gestaban relaciones sentimentales. Las “malas lenguas” refiere a los vecinos y curiosos que, en zonas rurales (y, por supuesto, en el Quito colonial) ruborizaban uniones maritales o espontáneas.

Musicalmente, la canción comienza con rasgado del bajo, retumba tenuemente el bombo, hasta que intervienen los tambores y la guitarra eléctrica y la quena, su embocadura dispara un sonido que emula el ritmo practicado en la guitarra acústica de los Hermanos Miño Naranjo. La composición es rápida y combina tempos y la tonalidad de la voz melódica. Hacia el minuto 1:55, la canción cambia de ritmo y da paso a una nueva fusión sonora, se trata de un mix con la banda de pueblo Peñaherrera (que también ha musicalizado en su repertorio “Así se goza”)³³⁶.

Electrónicamente, la parte que se fusiona con el metal de Curare y la banda de Peñaherrera, se escuchan ciertas melodías que juegan con el ritmo y los tempos. Las

³³⁵ En el siguiente enlace la canción citada: <https://www.youtube.com/watch?v=qF0MtDU8CTM>

³³⁶ Las bandas de pueblo por lo general utilizan teclados electrónicos, varios trompetistas, tambores, bombos, bajos, guitarras, y se dedican a versionar canciones tradicionales de albazos, yaravíes, sanjuanitos, pasillos, etc., a veces incorporan hasta 20 instrumentistas.

bandas de pueblo se caracterizan por tocar rápido y emotivo, y provocar que los asistentes a una fiesta inmediatamente se pongan a bailar, no hay cabida para la tristeza, la risa y el jolgorio acompañan la rítmica.

Y esto se puede notar el momento de la fusión con Curare, donde el metal en lugar de sonorizar la fuerza y violencia (característico del metal extremo), empatiza con la banda de Peñaherrera, como si al juntar las diferencias musicales pretendiera unificar lo sonoro y cultural. Al comienzo de la canción, el vocalista recita: “Que viva la zona de Intag/ Que viva el Pachijay (...)”. Curare dedica la canción al “taita” Imbabura (volcán) y a la comunidad de Intag (a la cual pertenece la banda Peñaherrera), un valle que está ubicado en la provincia de Imbabura, y que se ha mantenido luchando contra el conflicto socio-ambiental debido a la presencia minera en 2014.

A partir de las canciones citadas, la hibridación musical que propone Curare –en el intento de poner en cuestión los complejos culturales– reactualiza lo que comúnmente a fines de los años 80 en subestilos de la escena del metal extremo era inconcebible fusionar: folklore y metal. Pero, esta mezcla sonora, además, radica en el hecho de que el folk metal de la banda celebra lo carnavalesco, la melancolía y el lamento de la música tradicional. Es decir, al páramo no solo como soledad cósmica o tristeza, la velocidad instrumental de la batería, la guitarra, el bajo, las quenás, los toyo, conlleva a que ritmos de albazo, san juanito, pasacalle, provoquen el *moshpit* y que el público se identifique con lo popular.

En su constitución, Mario Godoy Aguirre clasifica el albazo, el sanjuanito y el pasacalle, como ritmos de repertorios musicales mestizos, que se hibridaron luego de la colonización, especialmente, en la época de las repúblicas latinoamericanas (siglo XIX), al igual que sucedió con el pasillo y el yaraví (según como se revisó en la parte inicial de este capítulo y también en la canción “Acnoracajal” de Grimorium Verum). Para este musicólogo, el Albazo:

[...] es un género musical regional de danza con texto [...] el origen de la rítmica del albazo, están en el yaraví, el fandango, y especialmente la zambacueca [...] está influenciado con: la chueca chilena, la samba argentina, la marinera peruana [...] La palabra “albazo”, tiene relación con la “alborada”, es una música preferentemente interpretada en las madrugadas, por las *bandas de pueblo*, en las fiestas populares, romerías [...] (Godoy Aguirre, 2012, p.205).

Respecto del sanjuanito, este musicólogo, precisa que, de igual manera, este ritmo acompaña danza con texto, y que posiblemente surgió en las danzas ceremoniales de los

indígenas como el caso del Inty Raymi, siendo sustituido por los españoles en tributo a San Juan (fiesta del 24 de junio)³³⁷.

La fusión de Curare proviene de este mosaico musical mestizo; a partir del cual promueven folk metal y exploran la festividad carnavalesca popular. La utilización de términos *kichwa* en sus canciones o de identificarse con la indigeneidad y la música tradicional, al fin y al cabo, revelan la actitud mestiza de la banda. En América del Sur, especialmente en las regiones andinas de países como Perú, Bolivia, Ecuador, que agrupan mayor población indígena, es común observar que en los pueblos se sigan celebrando la religiosidad en fiestas populares (Zelaya, 2001, pp.17-23).

El afán de preservar memorias autóctonas en el mundo andino es parte del sincretismo cultural en prácticas religiosas (católicas). Por ejemplo, en la localidad de Aláquez (ubicada en la provincia de Cotopaxi, serranía central del sur ecuatorial), anualmente se celebra la fiesta religiosa y autóctona. Al tiempo que los sacerdotes celebran la misa en la iglesia del pueblo, existe un repertorio de disfrazados, danzas ceremoniales, bailes coloridos, comida típica, granos, bebida de chicha, trago, banda de pueblo, acompañando a la imagen religiosa que, en muchos casos, es de un Cristo o del Niño Jesús (Ayala Plazarte, 2015).

Asimismo, Ana Azor Lacasta investiga sobre las manifestaciones de la religiosidad popular en América del Sur y señala que, pese a la importancia simbólica que tiene la religión oficial (cristianismo) en la fiesta popular, no ha podido borrar manifestaciones precolombinas, por ello, el sincretismo es un concepto que ayuda a explicar fenómenos de religiosidad popular (Azor Lacasta, 2004, p.19). En estos espacios celebrativos se puede observar el mestizaje anti-institucional en alta expresividad, es decir, existen fiestas que no son auspiciadas por instituciones estatales, más bien se hacen recibiendo colaboraciones voluntarias entre los mismos pobladores.

La interacción entre indígenas y mestizos, se puede notar cuando hay una fiesta, ya que muchos pobladores y familiares regresan de la ciudad al pueblo. El desarraigo de haberse ido a trabajar en la urbe, de ninguna manera ha significado olvidar sus tradiciones. De ahí que el desencanto moderno de vivir entre lo tradicional y lo moderno en la religiosidad popular latinoamericana sea vista como una actitud de resistencia a la

³³⁷ Por su parte, el Pasacalle, de la misma manera, acompaña danza y texto, es un ritmo tradicional que se ha utilizado para celebraciones urbanas y rurales, corridas de toros, desfiles. Posiblemente, este ritmo ha tenido “interinfluencia” de otros ritmos tradicionales, no solo del pasacalle regional ecuatoriano, sino con el pasodoble español, la polka (polca) europea, la polka peruana, el corrido mejicano.

modernidad; y que Bolívar Echeverría (2008) lo haya abordado como un *éthos* barroco: uno de los principales exponentes y defensores de este concepto.

En estas circunstancias, es interesante reflexionar que en estos espacios celebrativos se reproducen prácticas carnavalescas y alegóricas del cuerpo popular, donde no cabe la tristeza y la nostalgia: música chicha, folklórica, albazos, san Juanitos, pasacalles, son ritmos que no pueden faltar durante la fiesta, puesto que estimulan el baile e interacción social. A nuestro entender, Curare reactiva en gran medida el tradicional espíritu folklórico, carnavalesco de la fiesta popular en su música, estimula la corporalidad del baile, y lo refleja también en su iconografía.



Imagen 61. Afiche promocional: danzante Aruchico, 2014. (Foto: Cortesía de Curare)

En uno de sus afiches promocionales se puede identificar el vínculo que la banda mantiene con la geografía y la religiosidad popular de los Andes cuando se trata de promover el folk metal (Imagen 61). Es un fotograma promocional, a propósito del vídeo de la canción “Tinku” (palabra *kichwa* que significa “encuentro”).

En primera instancia, destaca en el fondo el paisaje andino y las ruinas de Rumicucho (“rincón de piedra”), ubicado en la parroquia de San Antonio, al norte de la provincia de Pichincha. Es una zona arqueológica, que se atribuye a la cultura incaica del siglo XV y de vital importancia porque se trataba de un lugar estratégico para ceremonias religiosas, y funcionaba como un pucará (“fortaleza precolombina”) ante eventuales guerras.

La representación geográfica y precolombina en la que aparece el Aruchico, saltando de espaldas, bailando como un danzante andino, en dirección hacia las montañas: “La palabra *danzante*, *tushuy*, *ángel huahua*, tiene relación con un “disfrazado”, un personaje indígena que danza o baila, en las fiestas andinas de: Pujilí (Cotopaxi);

Salasaca (Tungurahua); Yaruquíes, Cacha, San Vicente (Chimborazo), Amaguaña (Pichincha), Socarte, Cañar (Cañar), etc.” (Godoy Aguirre, 2012, p.200).

La tradicional indumentaria del Aruchico, en la imagen citada, es colorida y resalta las tonalidades del paraje andino, además de su blanco sombrero, viste un poncho rojo (Imagen 61)³³⁸ que tiene formas simétricas y porta el zamarro blanco, labrado de pieles de chivos o borregos. Este personaje es el que durante la fiesta estimula al zapateo, canta, grita y juega acrobáticamente junto a otros personajes. En el afiche promocional, además, el Aruchico se observa que una de sus piernas está en el piso y la otra levantada, emulando el zapateo.

El danzante Aruchico es un personaje tradicional de las celebraciones religiosas y populares en la serranía. Curare ha tomado el modelo de danzante que participa en las fiestas de la ciudad de Cayambe, donde anualmente se celebran las fiestas del Inty Raymi; fiesta que, por lo general, suelen participar mestizos o indígenas disfrazados de Aruchico. En sus constantes movimientos, a veces circulares, el danzante expresa juego y alegría, y busca centralizar la energía cósmica. Para la agrupación, la idea de incorporar este personaje al fotograma promocional de la canción “Tinku” (2014) tuvo como finalidad que participe también el Aya Huma³³⁹, otro personaje de la fiesta popular andina, que aparece en el vídeo³⁴⁰:

La trama del vídeo es que el Aya Huma está bailando por una de las calles de la ciudad de Quito, y de pronto le invita y le lleva al habitante urbano al encuentro del ritual festivo (“Tinku”). El habitante urbano se siente cautivado por sus movimientos y danzas, hasta que, finalmente, se retira su traje de oficina y se pone el traje del Aruchico, y se va a bailar al pueblo. Recurrimos a la imagen del Aya Huma en el vídeo porque en muchas ocasiones en el escenario musical experimentamos esta máscara para tocar, y es un modo de reivindicar a este personaje del mundo andino (Cando, 2019: entrevista n° 11, corte 3).

³³⁸ El *poncho* lo utilizan los varones, abrigo también conocido como *chalina*, que utilizan las mujeres, es comúnmente utilizado por los *runas* que habitan en el páramo para protegerse del frío y el polvo.

³³⁹ El Aya Huma, es otro de los personajes de la fiesta popular tradicional que baila, danza, grita y acompaña al Aruchico, pese a que peyorativamente en la época colonial se lo comparó con un ser demoníaco y se lo comenzó a llamar Diablo Huma. No obstante, el Aya Huma en comunidades de Otavalo, Cayambe, y otras provincias de la serranía, tiene especial significación en las fiestas del Inty Raymi. Su doble máscara tiene doce serpientes en alusión a los saberes andinos, además, tiene dos rostros, puesto que no puede dar la espalda a sus dioses e integra la dualidad día y noche, presente y pasado, solsticios y equinoccios. La máscara está travesada por una gama de colores, estilo arcoíris, que representan la bandera intercultural de los indígenas.

³⁴⁰ En vista de que en la canción “Así se goza” y “Puntyatzi” se ha revisado parte de lírica y la estructura musical, en la canción “Tinku” no se referirá a la lírica o a la canción, porque en esta parte del trabajo la referencia prioriza el cuerpo popular y celebrativo del Aya Huma. En el siguiente enlace se puede observar el video y la participación del Aya Huma: <https://www.youtube.com/watch?v=okdG7Kyi28>

La recurrencia a arqueologías y personajes de la fiesta popular, en Curare, son indicadores del carácter geocorporal que practica el folk metal andino. El cuerpo aborigen y la danza sirven como estrategias de ruptura y reinención frente al esquema institucional, urbano, que impone la ciudad y la industria, según como narra la performática del vídeo de “Tinku”. Y que, en una parte de la letra de la canción, enfatiza el encuentro de las almas que danzan en el universo.

Curare utiliza símbolos, geografías y personajes del folklore popular mestizo e indígena con la finalidad de mostrar que el tiempo mítico puede ser una alternativa frente al tiempo civilizado: el juego forma parte de su musicalidad, e implica ir en contra de la nostalgia histórica de la colonia. Es interesante apuntar que el sincretismo religioso funciona como un espacio que fortalece aspectos identitarios tradicionales, donde se diluyen binarios en torno a lo bueno y lo malo, lo picaresco y lo excesivo, la belleza y la fealdad, pues, ahí se mezclan personajes y “diablos” carnavalescos en celebraciones de la fertilidad de la tierra, combinada con la imagen divina.

En el folklore popular de la cultura andina los diablos bailan y exhiben máscaras grotescas: “proporcionan a su portador una falsa identidad, una licencia para llevar a cabo acciones consideradas escandalosas en tiempo no festivo como insultar a las autoridades, realizar gestos obscenos y satirizar determinadas situaciones, comportamientos que sirven como válvula de escape a las tensiones acumuladas en la comunidad durante todo el año” (Azor Lacasta, 2004, p.60).

En rigor, este encuentro de las almas en el universo matizado en el Aruchico (Imagen 61) o en el Aya Huma del vídeo “Tinku” supone retornar al carnaval popular, una reinención geocorporal de la memoria primigenia que se reactualiza celebrativamente en el folk metal. Según Ticio Escobar (2009), la fiesta popular debe ser entendida como juego, culto, representación, instancia de mediación, comunicación, arte, rito.

La energía que proyecta la corporalidad del danzante revitaliza el pasado, ya que: “cuando se baila o se canta, cantando y bailando los incas representaban la salida de sus ancestros, reactualizan el mito de origen, afirman su identidad, legitimaban su poder y perpetuaban el orden ancestral” (Hocquenghem citado en Cadena, 2014, p.30).

El surgimiento de Curare como agrupación, no solo radicaría en una conciencia musical sobre las luchas sociales, políticas e históricas de los indígenas, sino también en una conciencia geográfica, al tomar en cuenta zonas de los Andes. La conciencia geográfica se expresaría –al igual que en el fotograma del Aruchico o en los integrantes, Imagen 59– en la mayoría de sus álbumes que han dedicado canciones a lugares

precolombinos, ceremoniales, volcanes, montañas, es el caso de “Creo en mis Huacas”, “Taita Imbabura”, “Mamá Ilaló”.

En su último álbum denominado *Portales en los Andes* (2018), el repertorio musical está dedicado a lugares ceremoniales de la geografía andina de América del Sur, en lugares como “Tiahuanaco” en Bolivia; “Caranqui-Cochasquí”, en Ecuador; “Machalí”, en Chile. Por ejemplo, la canción “Puntyatzil” (2019), refiere a un complejo arqueológico y ceremonial precolombino donde habita el pueblo Cayambi (Ecuador). Entre el minuto 00:00 y 1:24, la letra dice:

Majestuoso es el abrazo Puntyatzil
Majestuoso es el abrazo Puntyatzil
Fuego eterno abriga el alma para vivir
Fuego eterno abriga el alma para vivir el Puntyatzil

El centro del universo es Puntyatzil
El centro del universo es Puntyatzil
Fuego eterno del Cayambe para vivir
Fuego eterno del Cayambe para vivir el Puntyatzil³⁴¹.

La canción tiene estructuras melódicas a ritmo pausado, la guitarra y el bajo disminuyen la fuerza, y funcionan como acompañantes de la quena, que evoca el frío de los Andes: su ritmo asemeja a un silbido, tan característico en el hábitat de los *runas andinos*, cuando se comunicaban o pastaban en el páramo emitiendo silbidos. La lírica se expresa en voz melódica y suave, transmite un ambiente celebrativo de la ancestralidad arcaica, exaltando el Puntyatzil: punto de referencia y ritualidad.

Puntyatzil es una montaña ceremonial, ubicada en la parroquia de Cayambe, serranía del norte ecuatorial. Además, donde se creía que los Cayambi, en la época precolombina, celebraban al sol y la luna, también utilizaban este sitio como “Pucará” (sitio estratégico para observar posibles invasores), actualmente, es otro de los lugares donde se celebra el Inty Raymi.

Desde esta perspectiva, las letras de Curare, mediante el andinismo sonoro, articulan el paisaje y tradiciones andinas, funcionan como un *corpus* integrador. Tal como sucede en la Imagen 59, aparecen los músicos en un bosque de eucaliptos; en la Imagen 60, se muestra la escénica de los instrumentos de viento; en la Imagen 61, el danzante en las ruinas precolombinas a avizora el “Tinku” (encuentro) entre lo urbano y lo popular.

³⁴¹ En el siguiente se puede escuchar la canción citada:
<https://www.youtube.com/watch?v=VkvxsmH3scw>

Estas representaciones arqueológicas y geográficas de Curare experimentan una identidad territorial-localista, ligada a la serranía ecuatoriana y, a su vez, replantean la narrativa, esotérica, paganista, ocultista del metal extremo.

El folk metal evidentemente evolucionó de subestilos musicales extremos, sin embargo, en América del Sur responde a sus problemáticas locales, que involucran aspectos colonialistas, mestizos, e institucionales. Según como apuntan García (1990), Fernández, (2013) y Singer (2017), por un lado, en regiones multiétnicas el avance de la modernidad y la circulación veloz de artefactos, han sido capaces de debilitar símbolos y prácticas antiguas, por ello, es necesario aproximarse a las regiones desde un ámbito socio cultural.

De ahí que el folk metal andino, lejos de la folklorización, represente la geografía, discursos y sonidos frente a la histórica negación de la otredad. La fusión musical permite amplificar el concepto de subalternización étnica y popular, algo que en la esfera institucional funciona unidireccionalmente, así, la hibridez contribuye a un “entrelazamiento entre diversos códigos en el nivel productor conducentes a una nueva forma de representación y expresión cultural [...] como estrategia de negociación de la otredad, de la mirada del Otro [...]” (Singer, 2017, p.61).

El complejo sistema cultural ecuatoriano, en el que la cultura tradicional constantemente se ha expuesto a los impactos mediáticos y digitales, el entretenimiento promovido por la industria ha seducido las capacidades reflexivas y, por tanto, ha desplazado la memoria cultural. Una de las consecuencias del impacto modernizador, sin duda, han sido las migraciones poblacionales en las regiones andinas, que obligaron a reformular el folklore local, por tanto, la simbólica tradicional apenas muestra: “[...] estados de conciencia dispersos, fragmentados, donde coexisten elementos heterogéneos y diversos estratos culturales tomados de universos muy distintos [...] El folklor mantiene cierta cohesión y resistencia en comunidades indígenas o zonas rurales [...] en espacios urbanos de marginalidad extrema [...]” (García, 1990, p.234).

Ciertamente, la fragmentación simbólica de la tradición no significa un borramiento total, puesto que genera resistencias y mediaciones culturales. La narrativa folklórica de Curare, y en general del folk metal latinoamericano, apuesta por lo tradicional popular, como una práctica musical urbana que enfoca de manera carnavalesca el mestizaje y la indigeneidad. Recuperar simbólicamente el espacio geográfico es un desafío para el folk metal, si se tiene en cuenta que la desterritorialización histórica implicó reterritorializar

la conciencia cultural. Una tarea compleja en sistemas modernos que han adoptado otros esquemas o modelos de vida.

La conciencia geográfica que optimiza la *performance* del paganismo moderno en el metal, así como el folk metal latinoamericano, según como se ha visto en Bathory, Inquisition, Grimorium Verum, Vomitorium, Curare, Sepultura o Yana Raymi, son repertorios sonoros de una identidad territorial, si se quiere, regional. La importancia que tiene para la agrupación de Curare utilizar simbólicamente espacios geográficos andinos da cuenta de que las demandas sociales influyen en la utilización de instrumentos y las letras, modificando el concepto de tradición en la música urbana y también modernizando lo tradicional. La estrategia cultural de la banda, sin duda, es contribuir a la identidad regional desde “un pasado vivido en común con una colectividad asentada en determinado territorio, en otras palabras, la región cultural es la expresión espacial en un momento dado en un contexto histórico determinado” (Fernández, 2013, p.171).

La búsqueda de un pasado común, por supuesto, necesita referentes de la historiografía, la mitología, la cosmovisión, la literatura, el arte, y otros artefactos que contribuyen a la memoria de una colectividad. Una identidad regional revestida de una ideología nacionalista puede acarrear divergencias al desempeño de subestilos como el folk metal andino, aunque también puede abrir posibilidades de posicionamiento.

El ejercicio de construir una memoria cultural en el folk metal andino solo puede ser posible en las tensiones y contradicciones que experimenta la noción de lo popular. Las fusiones híbridas de la música urbana son el resultado de las forzosas combinaciones históricas, geográficas, locales y globales. La hibridación, efectivamente, es un campo de superación en dicotomías opuestas como lo culto y lo popular.

Miriam Perandones precisa que durante los años 70 existieron catedráticos del Reino Unido, Escandinavia y Norteamérica que contribuyeron a la inclusión de las músicas populares urbanas y, por ello, se abrió un interesante campo disciplinar que, actualmente, se aborda. La globalización musical del metal produjo cambios y transformaciones en el modo de percibir lo étnico, lo racial, local, por ello: “algunos estilos musicales dejaron de pertenecer a determinadas clases sociales, étnicas o género, produciéndose un proceso de hibridación y de renegociación de significados a través de la mezcla”. (Perandones, 2015, p.131).

En cualquier caso, las fusiones interculturales pueden entenderse como un síntoma hemisférico de la música híbrida al momento de modernizar tradiciones. Los integrantes

de Curare, al respecto, argumentan que la interculturalidad en la música popular urbana debería ser un concepto utilizado para que las diferencias sociales e históricas entren a dialogar en lugar de permanecer en disputa. En esta perspectiva, el reconocimiento constitucional de Ecuador como Estado Plurinacional, en 2008, se produjo en el mandato de Rafael Correa, el cual incluyó en la agenda política sendas campañas para posicionar la imagen del Sumak Kawsay (“Buen Vivir”). Para el discurso institucional del exmandatario, el Sumak Kawsay no solo funcionó como estrategia política para posicionar su régimen, sino también era sinónimo de multiculturalidad, interculturalidad, Buen Vivir. Al que, además, había que definirlo:

Para el cumplimiento de una agenda nacional de derechos humanos y del “buen vivir”, entendido como las condiciones de posibilidad donde se reivindica la necesidad de crear una sociedad intercultural a la par que se afirma hacia los pueblos y nacionalidades indígenas, y que todos sus habitantes sean capaces de ejercer sus libertades, derechos y obligaciones, el Estado tiene la misión de construir políticas nacionales iguales para todos, pero a su vez se encuentra en la obligación de identificar a aquellos grupos sociales que tienen especiales dificultades para compartir con los demás en igualdad de condiciones. [...] Es así que la interculturalidad y la construcción del Estado plurinacional es competencia de todas y todos los ecuatorianos [...] (Ministerio Coordinado de Patrimonio/UNICEF, 2007, p.7)

Durante este período, el reconocimiento de lo Plurinacional suponía revestir las instituciones con iconografías que identifiquen el rol del Estado con el Sumak Kawsay. Por ejemplo, los ministerios, estamentos y organizaciones gubernamentales llevaban la figura de un sol radiante aludiendo a los colores de la bandera del mundo indígena. La apropiación icónica, en la práctica, tuvo diversos matices y contradicciones.

Por un lado, revitalizó la imagen del indígena en el entorno social y contribuyó a visibilizar de otros grupos étnicos que todavía no constaban en los censos poblacionales, y por otro, los conflictos petroleros o las rupturas con organizaciones indígenas, debilitaron el discurso estatal. Para los integrantes de Curare, el “Buen Vivir” no logró construir la dimensión culturalista que pretendía, ya que la representación de lo indígena seguiría siendo convencional, donde no cabían expresiones musicales como el metal:

Desde mi visión creo que esta reivindicación que se materializó, digamos en la Constitución del 2008, fue una oportunidad bastante grande de lograr unos cambios estructurales importantes (de la mano de este tiempo también vinieron las letras del “Ruido Esperanza”). Sin embargo, esta oportunidad creo que fue instrumentalizada a beneficios de sectores particulares, como siempre ha sido el caso de la música ecuatoriana, a tal punto el día de hoy esto de lo pluricultural se va por el lado de la folklorización, espectacularización y exotización. Ahora tienes ahí el evento intercultural claro tiene que estar una danza de negros, una danza de indios y ya pare de contar. Cuando nos han invitado a festivales públicos a participar lo han hecho solo para para justificar

recursos y posiciones políticas de que sí se interculturaliza la música. No ha habido la voluntad política de promover (Cando, 2019: entrevista n° 11, corte 4).

Eduardo Yumisaca (2016), por su parte, plantea un estudio sobre las fusiones musicales urbanas, indagando el longo metal de Curare en perspectiva intercultural, y propone que la banda ha logrado construir diálogos intermusicales que políticamente no son conciliables, debido a la tensa relación entre indígenas y Estado, la falta de comprensión del mismo poder estatal a la música popular urbana. Siguiendo la línea reflexiva de autores como Catherine Walsh y Luis Tapia (2010), precisa que lo multicultural o pluricultural tuvieron bases políticas, sociales y constitucionales, y coincidieron con las políticas neoliberales en América Latina, en los años 90 (Yumisaca, 2016, pp.15-16). Sin embargo, pese a la unidireccionalidad del mestizaje estatal, lo multicultural cambió de rumbo cuando lo intercultural cobró vigencia gracias a los levantamientos indígenas de los años 90, siendo el principal actor social para que se introduzca y se discuta este concepto en Ecuador.

Desde los Estudios Decoloniales, Catherine Walsh, una de las mayores exponentes que ha trabajado diversos enfoques de género, exclusión, y etnicidad en torno a la interculturalidad, problematiza lo intercultural en torno a matrices coloniales que acarrea el capitalismo global, bajo la lógica del multiculturalismo. Entiende tres tipos de interculturalidad: relacional, funcional y crítica. En la perspectiva *relacional* indica que “es algo que siempre ha existido en América Latina porque siempre ha existido el contacto y relación entre los pueblos indígenas y afrodescendientes [la] *funcional* se enraíza en el reconocimiento de la diversidad y diferencia cultural [la] *crítica* [...] problema estructural-colonial-racial [...]” (Walsh, 2009, pp.8-9).

Desde esta perspectiva, González Guzmán (2004) fundamenta que en el rock ecuatoriano la interculturalidad no ha sido aplicada o entendida para agrupar a otros actores sociales, y esto, de algún modo, ha limitado la posibilidad de construir con la música popular urbana relaciones interétnicas. Esto quiere decir que solo en el multiculturalismo es el marco en el que se discuten las políticas y prácticas musicales. La espectacularización promovida por el Estado es de orden multicultural, responsable en el direccionamiento étnico que participa solamente entre lo afro, lo indígena, lo tradicional. La falta de ampliación del concepto intercultural en la música popular urbana ha reducido la posibilidad del encuentro y contacto entre culturas, y tampoco ha contribuido al fortalecimiento identitario.

A partir de estas consideraciones, se puede dimensionar el entorno en el que se inscribe la propuesta musical del metal ancestral ecuatoriano (black metal, death metal, folk metal). Si bien es cierto, el término folklore o folk resultan problemáticos para entender nociones como lo nacional, lo étnico, lo tradicional, lo popular, es posible que culturalmente tenga connotaciones diferentes, si se tiene en cuenta cómo se lo ha utilizado en el metal europeo y latinoamericano.

En el contexto musical europeo, por ejemplo, Granholm (2011) y Hill & Riches (2015) puntualizan que el folk metal (igualmente el black metal) ha sido una ideología problemática porque asume posiciones radicales en torno a la blanquitud, la pureza y la racialidad, excluyendo a otras minorías. Mientras que, en el latinoamericano, el folk metal de Curare, por su parte, demuestra que el mestizaje cultural no puede enfocarse desde una sola ideología, es inseparable de la ritualidad indígena donde también interactúa el mestizo. En la fiesta de pueblo el mestizo y el indígena conforman un *éthos* anti institucional y celebran carnavalescamente la religiosidad.

Los intentos de la música popular urbana por interactuar con tradiciones locales, no han entrado en las prioridades del Estado y menos en utilizarla como herramienta pedagógica en la educación cultural. Y es curioso notar que el localismo sigue teniendo una perspectiva republicana en cuanto a la política, la religión, o el deporte. No en vano gran parte de los presidentes republicanos han juramentado el poder constitucional celebrando una misa católica, donde la bandera ecuatoriana se exhibe como emblema ceremonial.

El sistema cultural religioso y los esquemas primigenios del metal extremo en la escena musical ecuatoriana abren pautas de comprensión en torno a la interacción de las culturas musicales en favor de la creatividad y la resistencia. La modernidad es capaz de crear modelos híbridos, que se globalizan considerablemente, y el metal extremo, de algún modo, ha digerido parte de este cosmopolitismo y mundialización, para fortalecer la escena *underground*.

Por lo tanto, en el folk metal andino (Curare), el death metal en la mujer Waorani de Daniel Scalla, o el black metal ancestral (Grimorium Verum) se puede disertar la descentralización de la identidad nacional regida por el Estado, puesto fractura el discurso oficial y permite posicionar una contra-autoridad geocorporal en identidades emergentes. Ahí, precisamente, es donde también “se generan los renacimientos étnicos en América Latina, inspirados en un discurso indianista” (Dam, 2010, p.13).

CAPÍTULO V.
ANÁLISIS COMPARATIVO:
SONORIDAD Y GEOCORPORALIDAD
EN EL METAL ESCANDINAVO,
LATINOAMERICANO Y ECUATORIANO

En el presente capítulo se realizará un análisis comparativo sobre las problemáticas regionales, culturales y musicales del black metal, death metal o folk metal, a partir de los estudios de caso y otros ejemplos. El interés radica en matizar el enfoque metodológico de la investigación y situar con las nociones, conceptos; para ello, se recuperará imágenes, fotografías, vídeos musicales. Asimismo, se incorporará reflexiones del cuerpo-escénico, recuperando apuntes del trabajo de campo y etnográfico: asistencia al festival Wacken Open Air (Schleswig-Holstein, Alemania), 4, 5 y 6 de agosto de 2016; y el festival de rock/metal: Concha Acústica (Ecuador), 31 de diciembre de 2016.

Si bien es cierto, algunos abordajes, descripciones y reflexiones de los estudios de caso, se objetivan en fotografías, videoclips, canciones, imágenes, paisajes, y se particularizan en el desarrollo de los correspondientes apartados de la investigación. No obstante, en esta ocasión interesa contraponer aspectos relacionados a la ambientación sonora, la utilización de ciertos instrumentos, las conductas gestuales, lo genérico, la asimilación local de lo global: ¿hasta qué punto estas perspectivas dialogan o se contrastan?

La selección de los estudios de caso y otros ejemplificados, a lo largo de la investigación (Capítulo II, III, IV), pertenecen a diferentes geografías, responden a sus particulares procesos creativos y difusión musical, además, surgen en sistemas culturales marcados por tradiciones y, sobre todo, en tensas disputas políticas y sociales. Las agrupaciones, que se han tomado en cuenta, contribuyen a entender la compleja trama en la que el metal extremo –y subestilos como el black metal, death metal, folk metal– evolucionan desde sus localidades y afianzan una estética cosmopolita.

Finalmente, se considera que, a expensas de que existan otras bandas referenciales y promocionadas masivamente o que tampoco han podido visibilizarse (y que no constan en la presente investigación); los estudios de caso seleccionados son representativos en sus localidades y cumplen con las expectativas de la investigación. Para reunir y direccionar el trabajo comparativo, en el presente capítulo, se propone tres aspectos a desarrollar: 4.1. Música y geocorporalidad; 4.2. Simbolismos e identidades; 4.3. Similitudes y diferencias en la construcción del género.

5.1. Música y geocorporalidad.

La importancia del presente análisis comparativo se fundamenta en el paisaje a partir de la corporalidad y el glocalismo sonoro, donde convergen leyendas populares y utilización de instrumentos tradicionales. Se ha considerado, en este acápite, analizar la

geografía nórdica, andina y amazónica de bandas estudiadas o referenciadas, brevemente, en la investigación como Bathory (Suecia), Burzum, Immortal, Enslaved, Borknagar, Gorgoroth, Ulver (Noruega), Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Legion, Grimorium Verum, Curare y Vomitorium (Ecuador).

El black metal, death metal, folk metal, se inscribe en una glocalización y en el estudio de una geocorporalidad no está exenta de procesos sincréticos, hibridaciones culturales-sonoras, que lo han modernizado y resignificado. Como en ningún otro subestilo del metal extremo, desde los años 90, el black metal ha sido una cultura musical pionera en reactivar tradiciones locales, paganas, mitológicas, ocultistas, en la naturaleza nórdica. La globalización de estos esquemas alcanzó importancia en regiones de América Latina, donde, a mediados de los años 90, surgieron bandas que, más allá de una imagen bélica y satanista, no escatimaron en centrar su mirada en tradiciones del folklore local.

Las representaciones localistas de ambas regiones, nórdica y andina, se enmarcan en un sistema cultural religioso, basado en leyendas populares y cosmología mítica. Para tipificar ambos sistemas culturales y relacionar con la icónica y sonoridad de las bandas, a continuación, se propone el Tabla 6: Geografía cultural para un análisis del metal nórdico, latinoamericano y ecuatoriano.

PAISAJE NÓRDICO	LEYENDAS Y TRADICIONES
Culto romántico	Paganismo
Naturalismo	Satanismo
Rebelión espiritual	Arcaísmo
Invierno	Ancestralidad
Páramo	Viejas religiones (celtas-pangermánicas)
Montañas/nevados	Misticismo
Bosques	Oscuridad/Monstruosidad
Melancolía	Oskorei
Añoranza	Ragnarok/Valhalla
Irracionalidad	

Territorialidad/Nacionalismo Contemplación Salvajismo Pasado ausente Ruralidad Anti-modernidad	Asgard Solsticio/equinoccio Lenguas nórdicas Volkgeist Guerreros vikingos Odinismo Ygdrasil Thor (Dios del Trueno) Origen/Muerte Trolls/Orcos/Cuervos/Lobos
PAISAJE ANDINO-AMAZÓNICO	LEYENDAS Y TRADICIONES
Culto precolombino Indígena/Runa andino Etnicidad Telurismo Armonía Páramo/Frío Montañas/volcanes Fertilidad Cosecha Reciprocidad Comunidad Soledad cósmica	Viracocha Pachamama Ancestralidad Sacralidad Saberes medicinales Apus tutelares Mundos espirituales Oralidad- kichwa Origen Guerreros Incas Inty Raymi Illapa (Dios del Trueno)

Dolor ancestral	Heroicidad
Ruralidad	Ritualidad
Tejido y vestimenta	Solsticio-equinoccio
Territorio/Nacionalismo	Cosmovisión (unidad hombre-mujer/cielo-tierra)
Reivindicación	Fiesta popular
Resistencia	Baile/disfrazados
Anti-modernidad	Colonialidad/mestizaje
	Religión católica

Tabla 6: Geografía cultural, para un análisis del metal nórdico, latinoamericano y ecuatoriano.

En primera instancia, la pertenencia a la región andina, así como la experiencia etnográfica de recorrer y registrar paisajes en bosques de Oslo y Bergen-Noruega (Cap. II. Imagen 6, p. 168; Imagen 18 y 19, pp. 241-242); de la región del Cuzco-Perú (Cap. III. Imagen 37, p. 331); y de la ciudad de Quito-Ecuador (Cap. IV. Imagen 41, p. 382), ha sido fundamental para comprender aspectos paisajísticos que utilizan de cada región. Por un lado, y de acuerdo a la tipificación de la Tabla 6, en cada sistema cultural existen diversas configuraciones sobre la geografía, sin embargo, es interesante señalar que, en gran medida, las representaciones paisajísticas del black metal –donde, por lo general, se muestran, en unos casos, únicamente paisajes, o en otros casos, también aparecen músicos– permiten problematizar el término “páramo”, en perspectiva del paganismo³⁴² e indigenismo³⁴³; puesto que surgen como una preocupación histórica de orden colonial y se trasladan al plano estético del metal.

³⁴² “No en vano el Imperio Romano a todos los pueblos que no creían en la imagen divina los tildaba de paganos, sobre todo, a los que no estaban bajo su tutela; incluso, los consideraban bárbaros. No obstante, la manipulación discursiva e histórica de lo pagano como lo hereje o, si se quiere, como lo despojado de civilización; más bien, posee una interesante genealogía cosmológica, ya que en las lenguas antiguas nórdicas aducía al páramo” (Cap. II. p. 209).

³⁴³ “Por otra parte, a modo de antecedente histórico, en el siglo XVIII, la naturaleza y los paisajes de América del Sur habían captado la atención de los exploradores europeos, que realizaron exhaustivas observaciones en la geografía andina. Para el proyecto enciclopédico de la Ilustración francesa era fundamental elaborar una visión del Nuevo Mundo, es decir, una filosofía de la naturaleza, de la cual, los filósofos del siglo XVIII asimilarían conocimientos. Según Deborah Poole, el biólogo Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, conocido como el “jardinero del rey”, fue quien tuvo autoridad sobre las ciencias biológicas francesas, y sus ideas lograron propagar una imagen racial y de inferioridad cuando se

Es el caso del significado relativo a pagano, donde se encuentran diálogos y conexiones entre los términos *heiðing* (noruego) y *runa* (andino), puesto que ambos remiten a la experiencia corporal de vivir o cosechar el “páramo” y que, por ello, el black metal, el viking metal, y el folk pagan metal, en lugar de negarlo, lo reafirman; no tanto por parodiar el salvajismo bélico de sus ancestros, sino porque varios músicos provienen de regiones frías y les permite reinventar al páramo: nórdico o andino.

Aunque más adelante se ejemplificará en el ámbito musical, por ahora, se remite a ejemplificar el uso del paisaje. La banda Burzum, en la mayoría de sus álbumes, utilizaba los paisajes realistas –y de influencia romántica – de Kittelsen³⁴⁴, en los que se reivindica parte de la fantasía rural y la vida del campesino del siglo en el páramo nórdico³⁴⁵. Es el caso de la portada del álbum *Filosofem* (1996), que mostraba a una mujer campesina, a campo abierto, tocando el Lur (trompeta vikinga), como si evocara a sus ancestros vikingos –Thor, Odin, Baldr– en el cielo. Originalmente, el cuadro de Kittelsen se llamaba *Op under Fjeldet toner en Lur* (1900) (“Desde lo alto de las montañas suena la llamada de un clarín”).

La banda de black metal y folk metal, Borknagar³⁴⁶ “en su primer álbum *Borknagar* (1995), ubicaba en su portada la fotografía de una vieja casa de madera que parecía desaparecer en medio de un paisaje nebuloso. La banda de black metal, folk metal, y metal avant-garde, Ulver, de igual manera, en su álbum, *Bergtatt* (1995), presenta el fragmento de una montaña atravesada de un bosque [...]” (Cap. II. pp.173-174).

refirió al nativismo del Nuevo Mundo. Describía al salvaje como un débil, de menor estatura, y de órganos reproductivos pequeños [...] Humboldt, además, recorrió la avenida de los volcanes y describió, con acierto, la diversidad de la naturaleza, cuyo aporte científico, geográfico y etnográfico, se matizó en su mayor obra *Cosmos, Ensayo de una Descripción Física del Mundo*, publicada en 1876 (Cap. III. pp. 331-332).

³⁴⁴ “No es de extrañar que la añoranza naturalista por el pasado en la época romántica alemana, de igual manera, haya tenido conexiones con el entorno nórdico, mucho antes que el black metal. Es el caso del emblemático pintor noruego Theodor Kittelsen (1857 -1914), uno de los que logró, en sus dibujos y pictóricamente, mostrar el espíritu rural, folklórico, y paisajista de la cultura nórdica. Kittelsen destacó por diversas perspectivas espirituales, representadas en paisajes, bosques, cabañas, montañas rocosas, lagos, trolls, e ilustraciones de cuentos populares de hadas [...] Por ejemplo, la captación de criaturas sobrenaturales en una Noruega, por demás, menos poblada que otras regiones europeas, en el siglo XVIII, se refleja en obras como *Espejuznante, repelente, crujiente, animado* (1900), *Trol del bosque* (1906), *El Trol se pregunta cuán viejo es* (1911)” (Cap. II. pp. 171-172).

³⁴⁵ “Burzum, una de las bandas más representativas de la escena del black metal noruego, tomaría especial atención al pintor y utilizaría sus obras, en algunas de sus portadas musicales, como *Op under Fjeldet toner en Lur* (1900), en el álbum *Filosofem* (1996), *Fattigmannen* (1894-95), en el álbum *Hvis Lyset Tar Oss* (1994)” (Cap. II. p.172). En el siguiente enlace se puede observar la portada: <https://blabbermouth.backstreetmerch.com/es-cl/artist/burzum/double-vinyl/filosofem-vinyl-double-album>

³⁴⁶ En el siguiente enlace, se puede observar la portada: [https://en.wikipedia.org/wiki/Borknagar_\(album\)#/media/File:Borknagar_borknagar.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Borknagar_(album)#/media/File:Borknagar_borknagar.jpg)

Ciertamente, se podrían seguir enumerando otras representaciones visuales nórdicas, sin embargo, los expuestos sirven para dimensionar que los paisajes de black metal a partir de los años 90 influyeron en ciertas bandas de black metal ecuatoriano, que siguieron estos esquemas. Por ejemplo, en Ecuador, la banda Legión de la provincia de Manabí, en la portada de su disco *Ocaso de Luz* (1998) (Cap. IV., Imagen 51, p.412), exhibía una imagen etnonacionalista, como un tributo al “montuvio” campesino del monte: “puesto que mostraba la geografía nativa de su localidad –pese a que sus letras y álbumes profesan aspectos satánicos [...] su álbum *Ocaso de Luz*, presenta un incandescente sol anaranjado que se despide entre las ramas de una ceiba. No es un hecho aislado que la banda utilizaría para su álbum la imagen de la ceiba; un árbol que forma parte no solo del paisaje manabita, sino que es parte de su tradición e identidad” (Cap. IV., *Ibíd.*).



Imagen 62. Lado izquierdo: Gorgoroth *True Norwegian Black Metal (Live in Grieghallen)*, 2008. Lado derecho: Legion *Evocación del Mal*, 2011.

En la Imagen 62, asimismo, se puede identificar las estéticas del páramo nórdico apropiadas por el black metal ecuatoriano, cuando el álbum *Evocación del Mal* de Legion, guarda similitud con la portada del disco de Gorgoroth (Lado izquierdo), y parece rendir tributo a la filiación que ha mantenido con el paganismo del black metal. Pese a que Legión (Imagen 51) tributaba al paisaje del campesino montuvio ecuatoriano, en esta ocasión, transfigura a la frialdad noruega del paisaje, demostrando una postura glocalista³⁴⁷.

³⁴⁷ Otra banda contemporánea que ha mostrado su adhesión pagana al paisaje, es El Estigio de la ciudad de Tulcán, serranía del norte de Ecuador, existe muy poca información sobre esta agrupación, sin embargo, en su único álbum registrado, denominado *Tulcán* (2008), muestra un nevado gris fundido en un paisaje azul y rinde tributo a la naturaleza. Se mencionó en otra parte de la investigación que la

En los ejemplos expuestos se encuentran paralelismos entre el paganismo y el indigenismo geográficos, puesto que la mirada iconográfica del black metal se trasfiere y refuerza su fijación en la naturaleza, una estrategia anti moderna y consciencia sobre la identidad territorial.

¿Será que la búsqueda del territorio en el paisaje es una irreverencia a la mirada colonialista en la que, históricamente, el habitante del pagano del páramo no poesía conocimiento? Hay un marcado contraste cuando se trata de entender el paisaje desde una postura estatal, parece que el black metal noruego sincroniza con las políticas de conservación de lo rural en los años 60³⁴⁸. Mientras que, en Ecuador, el paisaje no forma parte de una prioridad estatal por sostener un formato de vida rural; es reducido a patrimonio en pequeñas reservas ecológicas, y en los páramos andinos los campesinos (*runas*) viven en aislamiento, y, quizás, por ello, las bandas de metal, que han representado el paisaje no han sido valoradas en un contexto de solidaridad histórica. Los músicos nórdicos ensayaban en cabañas de madera en los bosques y, en cambio, los músicos ecuatorianos migraban de la vida rural hacia la urbana.

La mirada geográfica, sin duda, es una respuesta glocal a lo que significa apropiarse de una música moderna y, al mismo tiempo, modernizar lo nativo. Además, conducen a diferenciar que, el black metal nórdico, al filiarse a la naturaleza, tuvo nexos filosóficos con el nacionalismo romántico, contrapuesto a la Ilustración e institucionalidad religiosa, expandido a la pintura naturalista del siglo XVIII-XIX. Por su parte, en América Latina, el paisaje fue desacreditado en el siglo XVIII, cuando la Ilustración y enciclopedismo jerarquizaba las civilizaciones, sobre todo al tipificar que las regiones sudamericanas eran húmedas y tanto sus habitantes como sus animales eran pequeños y no eran capaces de reproducir. *A posteriori*, en el siglo XX el paisaje y el indígena tuvieron una representación significativa en la estética indigenista, que reclamaba la explotación colonial en sus tierras, especialmente, el período del realismo social de los años 30, tanto en la pintura como en la literatura³⁴⁹.

cosmovisión andina en bandas de metal, que no son comercializadas, es una asignatura pendiente y que está siendo investigada.

³⁴⁸ “Hasta los años 60, Noruega aún no tenía una economía próspera, ni estaba en el *top* de modelos de vida a seguir en el circuito de los países occidentales; pero es a partir de esta década que Noruega incrementa su riqueza económica gracias al petróleo. Se estima que el modelo estatal socialdemócrata tuvo mucho que ver en la modernización y el progreso interno, gran parte de los ingresos del petróleo posibilitaron una repartición económica y la formación de más poblados de madera, a lo largo del país; sosteniendo de esta manera la vida rural, que forma parte de su tradición” (Cap. II. p.157).

³⁴⁹ “El sistema de hacienda, las mitas, constataban las relaciones de poder, las jerarquías sociales y políticas; los indios, para los colonos, carecían de “alma” y, por tanto, de creencia religiosa.

Un segundo momento del análisis de la música y geocorporalidad, es la construcción corporal de las bandas de black metal y posteriores subestilos como el death metal y el folk metal, que han emulado relatos populares-mitológicos, escandinavos y andinos. A pesar de que, en unos casos, se ha priorizado la representación exclusiva del paisaje, en otros casos, es necesario reflexionar la ubicación del cuerpo en la geografía, como uno de los rasgos icónicos del black metal.

En este sentido, la década de los años 80 resulta fundamental para definir el trayecto de la geocorporalidad en el metal extremo. Como se ha visto –y más adelante se hará este tratamiento particular– el esquema satanista del black metal fue de amplia popularidad y perpetró en escenas musicales de varias regiones del mundo. Sin embargo, el satanismo, si bien, atrajo el espíritu juvenil y emancipado de la contracultura de los años 70 y fue referencial para la jerarquía visual en la escena noruega de los años 90. Se debe señalar que, el sistema cultural religioso de la región escandinava, era más poderoso y antiguo que el mismo satanismo contraculturalista, dado que el paganismo tenía un trasfondo milenario y mitológico de tradiciones populares, feroces dioses, guerra, acero, destrucción, muerte, oscuridad (según como se caracteriza en la Tabla 6, en “leyendas y tradiciones”); en definitiva, una narrativa cultural de la que, el black metal se nutrió notablemente³⁵⁰.

A fines de los años 80, Bathory ya experimentó la transición del satanismo al paganismo³⁵¹, sobre todo, a nivel icónico y lírico, al incorporar la imaginaria

Esta estructura de dominación marcó el pesimismo espiritual y se tradujo a una representación realista y marginal del indígena, tal como sucedió a inicios del siglo XX, cuando reconocidos pintores ecuatorianos de la escuela realista e indigenista, como Oswaldo Guayasamín, Camilo Egas o Eduardo Kingman, representaron ampliamente la tristeza, la pobreza, la tierra, el desamparo, el dolor del aborigen en sus cuadros” (Cap. IV., p.435).

³⁵⁰ Se advertir que “previo a la narrativa de Bathory, algunas referencias permiten situar lo vikingo en la época del rockismo, por ejemplo, Led Zeppelin en el álbum *Led Zeppelin III* (1970), aparece el tema “Immigrant Song”, que reverencia a la tierra fría del norte, al sol de medianoche, al martillo de los dioses y al Valhalla [...] La canción “Hall of the Mountain King”, inspirada en la mitología nórdica, y versionada por dos bandas de heavy metal: Rainbow, de los años 70, e igualmente por Savatage, que lleva el título del álbum *Hall of the Mountain King*, publicado en 1987. Es significativa porque narra el tema épico de un rey del Norte que habita una montaña y no ve la luz solar, puesto que nunca sale de allí. El título de esta canción procede del noruego Henrik Ibsen, de un capítulo de la obra escrita en verso *Peer Gynt*, publicada en 1876, quizá el autor más representativo y emblemático del país, cuya narración se adentra en un mundo fantástico y romántico de trolls, bosques, duendes en las montañas de Drove. Además, se debe añadir que, el compositor Edvard Grieg, uno de los más reconocidos compositores nacionalistas noruegos del siglo XVIII, nacido en Bergen 1843, a unos años de que fuera publicada, puso música a esta obra; su propuesta ha tenido impacto de carácter enciclopédico, en la historia y en la educación occidental de niños y jóvenes” (Cap. II. p.214).

³⁵¹ “En su constitución, el paganismo moderno está vinculado profundamente al esoterismo, aunque resulta difícil establecer una clara definición, existe un considerable consenso académico sobre este tipo de fenómenos, por ello, desde el siglo XV, lo esotérico incluye elementos como la alquimia, la astrología, lo mágico, hasta la religión [...] Kenneth Granholm (2011), por su lado, considera que el paganismo

escandinava y mitológica que hacía un *revival* heroico a lo vikingo. Así, la «cacería salvaje», *oskorei*³⁵², que consta en la portada de su disco *Blood Fire Death*, 1988, alude a la obra del pintor noruego Peter Nicolai Arbo, *Åsgårdsreien* 1872 (Cap. II. Imagen 14. Imagen 15., pp.216-217), en la cual se muestra el poderío simbólico del folklore escandinavo.

Sobre el mencionado episodio mitológico, en una entrevista realizada en la ciudad de Oslo a Tamara Marlby (Cap. II. p.219), exponía que uno de los rasgos culturales del imaginario noruego en torno al *oskorei* es que en épocas precristianas se creía que en el mes de julio el sol salía y estaba más cerca de la oscuridad.

La mitología escandinava explica mitos relativos a la muerte, a través de la guerra, las batallas, la Tierra Media, lo totémico, los feroces dioses, la muerte, el orgullo y el poder. Así, el Valhalla es el salón de los muertos, el Ragnarok representa la muerte cósmica, un renacimiento a partir de la destrucción, el *Yggdrasil* es el árbol de la vida; mientras que Thor, una de las deidades, porta el martillo (y la unión del cielo y la tierra)³⁵³. No obstante, la figura más importante de la mitología escandinava es Odín que “reside en Asgard, es el dios de la sabiduría, la guerra y la muerte, y padre de algunos dioses, como Thor, pero además representa el sacrificio y la tenacidad frente al destino humano, puesto que se colgó bajo el *Yggdrasil* para viajar hacia la muerte y salir del tiempo lineal, y para entrar en un tiempo mítico con el fin de obtener el conocimiento del lenguaje escrito (Olson, 2008, p.58)” (Cap. II., p.217).

La portada de *Blood Fire Death* de Bathory recupera parte del relato mitológico de las divinidades, a pesar de que Thor es el que sobresale en el centro del cuadro y blande su martillo. El disco rinde tributo al odinismo y abre la senda de lo que posteriormente sería el metal vikingo y, por supuesto, el folk metal³⁵⁴. En la Imagen 13 (Cap. II., p.213)

moderno resurgió con el movimiento romántico alemán (fines del siglo XVIII, prolongándose hasta el siglo XX, denominándolo también como neopaganismo), cuando la iglesia perdía protagonismo institucional. Un contexto que despertó interés intelectual por la mitología pre-cristiana europea de diversas tradiciones” (Cap. II., pp. 206-207).

³⁵²“En el relato, los muertos obtenidos de la «cacería salvaje» son llevados a Odín, quien, luego, las conducirá a Asgard (el mundo de los dioses). El paisaje calcinado, por otra parte, es un signo de que lo decadente es algo terrenal y la furia de las deidades emerge en la hora crepuscular: “Las furiosas valquirias volando a lomos de corceles negros, azuzadas martillo en ristre por el dios nórdico Thor, mientras un guerrero esbozado con una piel de lobo agarra al vuelo a una chica desnuda, levantándola en volandas sobre la tierra quemada” (Moynihan & Soderlind, Didrik, 2013, p.213)” (Cap. II., p.217).

³⁵³ La ampliación de estos relatos y significados constan en el Capítulo II, entre las páginas 217-218.

³⁵⁴ “Aunque *Blood Fire Death* es la obra que inaugura el apasionamiento por la mitología escandinava, sería en el quinto álbum, *Hammerheart* (1990) –y también en álbumes como *Twilight of the Gods* (1991), *Blood on Ice* (1996), *Nordland I* (2002), *Nordland II* (2003)– donde Bathory aplicarían con mayor énfasis el metal vikingo (por el que comenzaron a popularizar su imagen como banda en el metal extremo)” (Cap. II. p.222).

los integrantes jerarquizan la perspectiva geocorporal encarnando la imagen de guerreros vikingos en medio de un bosque³⁵⁵. La consciencia mitológica de un paisaje frío del páramo del Norte, donde aparecen los integrantes, se consolidó con la recreación de sonidos electrónicos, idealizando un pasado épico que sustituía vacíos espirituales modernos. Por ejemplo, la reminiscencia a la cabalgata del *oskorei* y el culto odinista de la muerte, se pueden encontrar en la *intro* de la canción “Odens Ride over Nordland” y en la segunda canción del mismo disco “A fine day to die”, así como también la canción “One Road to Asa Bay”, que exhibe la llegada del cristianismo a extirpar la vida de los pueblos vikingos (detalladas y citadas en *youtube*, respectivamente, en el Cap. II. pp. 222-2233).

El holocausto épico de Bathory, a su vez, constituye una postura mitológica de carácter anticolonialista, frente a la usurpación de las creencias vikingas por parte del cristianismo. Este sistema cultural es referencial para comprender el sincretismo de su propuesta musical que dispuso de sonidos, letras, cuerpo, geografía para recrear un universo épico y fantasioso, combinando voces gruñidas y cantos heroicos, haciendo revivir batallas heroicas: “la sonoridad electrónica, combinadas con orquestaciones sinfónicas, hacen que sea una primordial obra para entender los orígenes del metal extremo con el nativismo ancestral vikingo” (Cap. II. p. 222-223).

Otras bandas que, de algún modo, siguieron el esquema geocorporal de Bathory, ubicando el cuerpo en paisajes nórdicos y recreando una mirada romántica e invernal en la naturaleza de sus localidades –aunque se hará referencia en el próximo acápite a propósito del uso de símbolos la símbolos, Ásatrú– cabe la mención a la banda Enslaved que utilizaba la arqueología vikinga en sus primeros álbumes, como en *Blodhemn* (1998)³⁵⁶, cuando sus integrantes aparecían sobre rocas, al filo de una costa marítima, portando espadas e indumentaria vikinga, y como telón de fondo emergía una

³⁵⁵ “Así, en la Imagen 13, los músicos Kothaar (bajo), Quorthon (vocalista, guitarra, percusión), Vvornth (batería), aparecen en medio de un bosque, están semidesnudos, llevan vestimentas de cuero, brazaletes y portan espadas; como si sus posturas indicaran autoridad y poder corporal, y estar preparados para una batalla; y como si, además, glorificaran las gestas heroicas de los dioses del Norte. [Además] esta religiosidad emergente que teatraliza el pasado escandinavo, suponía el intento performático del black metal por superar los problemas de la modernidad secular a partir de la creación de un esquema pagano, basándose en la recuperación del universo precristiano y fijándose en la naturaleza, como anhelo épico. Olson (2008), al respecto, apunta que la geografía, en el black metal, es el modelo propicio para reinventar los sonidos heroicos, puesto que en el entorno se pueden codificar las resonancias de sus orígenes. En segunda instancia, la encarnación corporal y geográfica propuesta por Bathory, en la Imagen 13, subraya la importancia religiosa del nativismo en el black metal (a fines de los 80), y esto, ciertamente, demostraría que el cuerpo extremo renacía a partir de una conciencia geográfica y tomaba distancia del entorno urbano, industrializado” (Cap. II. pp. 213-214).

³⁵⁶ En el siguiente enlace se puede observar la portada: <http://metal-headbangersgrupo.blogspot.com/2017/08/enslaved-blodhemn-1998.html>

embarcación *drakkar*, una icónica precristiana que es muy similar a la que aparece en el vídeo “One Road to Asa Bay de Bathory”. Pero, no obstante, hubo bandas que conservaron la estética satanista o paganista, como, por ejemplo, el bajista de Gorgoroth, King Ov Hell (Cap. II. Imagen 7. p. 185)³⁵⁷, y los integrantes de Immortal (Cap. II. Imagen 16 y 17. P0. 231-232).

Ambas agrupaciones de la ciudad de Bergen, exaltaban la autoridad corporal en el paisaje y utilizaban la estética *corpse-paint*; mientras la banda Gorgoroth se declaraba abiertamente satánica, a nivel visual, temático y performático (como se mencionó el concierto del 2008, con la polémica y ritualística canción “Carving Giant”, Cap. II. pp. 194-195), la banda Immortal, por el contrario de lo que se pensaba era satánica por su imagen, más bien emulaba a la fantasía y reinos, que tenían adhesión al folklore popular nórdico: “No es de extrañar que su sonido provenga de las mismas entrañas de la naturaleza helada y agresiva: las tormentas, la nieve, las montañas, los abismos, los cuervos, los lagos, los fiordos, los bosques, el gris firmamento, son indicadores de que, en la narrativa de la banda, reina una sensibilidad fúnebre, impía y, cósmicamente hablando, de renacimiento (Cap. II. p. 233)³⁵⁸.

Immortal tomaría con seriedad el culto pagano al paisaje, inaugurado por los suecos, Bathory, camuflándose en una imagen black metal, pero con altos registros nativistas de su localidad: para ellos, el paisaje –al igual que la mirada espiritual hacia el paisaje en el romanticismo alemán y del folklorista pintor Kittelsen– se convirtió en el principal escenario de representación y experimentación, no solo porque sus integrantes habían nacido y crecido cerca de las montañas y el frío, sino porque crearon un lenguaje

³⁵⁷ “En la Imagen citada, se puede observar que el bajista aparece en un paisaje nórdico: nebuloso, ventoso y sombrío, en el que resalta al fondo un fiordo. Esta geocorporalidad, además, muestra una vestimenta oscura, postura bélica y de orgullo; resalta en su rostro el *corpse-paint*, brazaletes y pinchos alargados en sus brazos, un cinturón de guerra, una cruz invertida, dibujada en la frente y otra que cuelga en su cuello. Este esquema corporal, podría decirse, es el mejor ejemplo para comprender la imagen satánica, como emergente religiosidad, que popularizó la escena del black metal noruego en los años 90. El esquema corporal de la Imagen 7, permite reconocer algunos elementos utilizados por el metal extremo, desde los años 80, puesto que mantiene diálogo con la vestimenta belicista que se trató en el acápite: “Modelo de apropiación global: esquema corporal en Destruction”. Sin embargo, a diferencia del paisaje urbano e industrial de estos músicos, el ex-bajista de Gorgoroth se muestra en un sombrío paisaje nórdico con los rasgos estéticos del black metal. Esta demonización corporal, a nivel visual, ciertamente, tuvo algunas bases icónicas del metal extremo” (Cap. II. pp. 185-186).

³⁵⁸ “Si bien, instrumentalmente utilizan solo la clásica guitarra, bajo y batería, sus composiciones musicales se combinan con melodías que evocan la opulencia del viento del Norte (por ejemplo, la canción “At the heart of winter”, al comienzo recuerda al viento que recorre al comienzo de la canción “Twilight of the Gods” de Bathory) y, por lo general, son violentas y veloces, especialmente, la batería a menudo golpea incesantemente hasta combinarse con el feroz y agudo gruñido de Abbath, que genera una atmósfera monstruosa, desoladora y de orfandad en medio de la naturaleza: rasgo que ha vuelto inconfundible a Immortal” (Cap. II. p. 233).

musical agresivo y oscuro, logrando encontrar sentidos de pertenencia entre el cuerpo y la naturaleza.

En su canción popular: “All Shall Fall” (citada en el Cap. II. p. 233), donde “sus integrantes aparecen tocando en medio de oscuros y gélidos glaciares de la Antártida, como si el *corpse-paint* y sus vestimentas negras, se mimetizaran con aquel paisaje. La canción refiere a los guerreros del Norte, el poder, que se conjuga con la muerte; y el acero, que identifica edades antiguas de la oscuridad nórdica” (Cap. II. Ibíd). Immortal no solo demostraría el poder ocultista del cuerpo en el paisaje a través de su música, sino que emulaban la literatura fantástica de criaturas mitológicas como los trolls, orcos, resignificando, de este modo, su folklore local, que aparecían en los bosques (como sucede en la Imagen 17 con Abbath; el vídeo “The Call of the Wintermoon”, “All Shall Fall”, citado en el Cap. II. p. 237), que, ciertamente, dialogaban con leyendas populares como el troll de la montaña (Cap. II. p. 235) y cuentos populares de escritores del siglo XVIII, como Peter Christen Asbjørnsen (Cap. II. p.235).

La perspectiva musical y corporal de redescubrir la naturaleza, a nivel satánico y pagano, en el metal escandinavo, se convirtió en una religiosidad emergente que tuvo notables influencias en bandas de escenas musicales de América Latina. El ocultismo invernal nórdico, si bien, no fue reproducido con fidelidad por todas las bandas que experimentaron con el paisaje; y, por tanto, no se podría homogenizar un solo modelo geocorporal. Lo interesante es señalar que se extrapoló a subestilos como el death metal o el folk metal, activando en la corporalidad, la mirada a la naturaleza amazónica o la serranía andina, especialmente, de América del Sur. La glocalización ha sido fundamental para comprender la hibridación del espíritu nativista, ya que, en unos casos, la ancestralidad metalera, como a continuación se mencionará, fue de orden sonoro-musical, lírico, en otros casos fue de carácter narrativo-popular e instrumental.

Por ejemplo, la banda Inquisition de Colombia (Cap. III. Imagen 26 y 27. p. 293)³⁵⁹, pese a que migró a Seattle-Estados Unidos y continuó su carrera musical, se originó en la ciudad de Cali-Colombia. En gran medida, su sonoridad tuvo un contexto social, político y religioso, dado que: “en los años 80, los carteles del narcotráfico y la violencia asolaban ciudades como Cali y Medellín (ciudad donde se concentró la mayor

³⁵⁹ “En la Imagen 26, Dagon e Incubus, aparecen en un paisaje montañoso y encarnan la estética black metal del 90, como el *corpse-paint*, y en el cuello resaltan cadenas metálicas y símbolos esotéricos como el pentáculo satanista. Mientras que, en la Imagen 27, en medio de un paisaje petrificado de frondosos bosques, Dagon porta una capa negra y sostiene en su brazo izquierdo la guadaña: símbolo arquetípico de la muerte con el atuendo, y en su mano derecha sostiene una daga; de igual manera, Incubus, sostiene en su mano izquierda una daga” (Cap. III. p. 292).

escena del metal colombiano), una problemática que desató el miedo, la inseguridad y la represión militar a las poblaciones” (Cap. III. pp. 513-514).

Así, la Imagen 26 y 27 de Inquisition, en primera instancia, es una demostración del carácter glocalista, puesto que a pesar de que fueron realizadas en una geografía de Seattle y de que en Colombia conocieron el black metal: “puede observarse que [...] reafirma la interacción del cuerpo y la naturaleza, ritualiza las prácticas del black metal nórdico, y mantiene diálogo con la Imagen 17 y 18 de Immortal, sobre todo por la utilización de elementos estéticos del *corpse-paint* y espaciales como el paisaje” (Cap. III. p. 298). Si bien, la narrativa lírica de la banda ha ido desde el satanismo hasta temáticas esotéricas e incluso sumerias³⁶⁰, puede decirse que tributaba al black metal precario y primitivo de fines de los años 90 (según la canción “Those of the night”, citada en el Cap. III. p. 298).

En cualquier caso, lo que interesa recuperar e ir ejemplificando es que, en la icónica de Inquisition, existen paralelismos con la corporalidad, especialmente, de la Imagen 16 de Immortal, puesto que además de la estética *corpse-paint* y de provenir de regiones y contextos diferentes y de manejar narrativas diferentes, en ambas bandas es coincidente el cromatismo verdoso-gris de los paisajes, donde aparecen dos músicos de cada banda en *corpse-paint*. Dagon de Inquisition (aunque lleva un collar totémico y una daga) al igual que Demonaz (Immortal) portan una capa; mientras que la mirada de Abbath (Imagen 16) observa hacia el cielo gris, al igual que la mirada Dagon dirige su mirada hacia el paisaje.

Las desafiantes miradas de ambas representaciones dan cuenta de un retorno al misticismo geográfico y ocultista, que escapa del sistema de vida urbanizado. El esquema geocorporal de Inquisition e Immortal permite reafirmar el nexo del black metal latinoamericano con la estética del black metal noruego, y también el redescubrimiento esotérico del cuerpo en el paisaje. Ambas imágenes expresan en la mirada y vestimenta, superioridad, autoridad corporal, en sus posturas corporales que gestualizan amenaza y misterio.

³⁶⁰ “Las letras de Inquisition, en cambio, se alinean con el satanismo, la astrología y el esoterismo. Es el caso del álbum *Into the Infernal Regions of the Ancient Cult* (1998) en canciones como: “Empire Of Luciferian Race”, “Mighty Wargod Of The Templars (Hail Baphomet)”; una canción que refiere Baphomet y las oscuras ceremonias medievales que los templarios hacían para venerarlo. Asimismo, el tributo satánico se potencia en el álbum *Invoking the Majestic Throne of Satan* (2002), en las canciones: “Rituals Of Human Sacrifice For Lord Baal”, “For Lucifer My Blood”, “Imperial Hymn For Our Master Satan” (Cap. III. p. 298).

El poder corporal del paisaje romántico en *Inquisition* e *Immortal* además de ser un esquema que permite dimensionar hasta qué punto el ocultismo sería un modelo reproducido a escala global. No obstante, como se ha advertido, otras bandas de América del Sur, como el caso de Sepultura³⁶¹, a propósito del álbum *Roots* (1996), una vez globalizada y cuando el black metal globalizaba su exotismo paisajístico, aprovechando esta popularidad, se fijó en la geografía nativa de su país de origen, Brasil (Cap. III. Imagen 30, 31. p. 314): “en sus inicios, Sepultura no pretendía significar la “brasileñidad”, sin embargo, el lanzamiento de *Roots* amplificaría este relato y, a la vez, las preocupaciones del metal global y latinoamericano por retomar aspectos étnicos” (Cap. III. p. 311).

Retomando aspectos sobre el paisaje andino/amazónico de la Tabla 6, y en relación a la Imagen 30, 31 de Sepultura³⁶², se pueden extraer elementos que vinculan a las problemáticas de los indígenas Xavante³⁶³, como la reactivación de la etnicidad en perspectiva artística, el dolor ancestral por la amenaza petrolera a sus territorios, la resistencia a la evangelización misionera entre los años 40 y 60, los *apus* tutelares (jaguas, serpientes, aves coloridas); saberes medicinales y ancestrales en torno a ceremonias chamánicas de iniciación, utilizando pintura corporal de plantas como el “achiote” (la cual Sepultura utiliza en el rostro en la Imagen 31).

En este sentido, la geocorporalidad de Sepultura, por una parte, muestra expresiones de jolgorio con los indígenas (Imagen 31) y de poder corporal guerrero, Imagen 32, por otro lado, reafirma tropos como el canibalismo y la antropofagia que, en el mundo colonial, fueron usados para expandir la dominación con los “salvajes”, protagonizado

³⁶¹ Cabe señalar que, si bien la banda Vomitorium sigue el esquema amazónico similar al de Sepultura, se hará comparativa en el acápite de “género”.

³⁶² “En la Imagen 31, los indígenas han aplicado, a manera de trazos fractales, pintura corporal a los músicos; es un cuerpo tribal, que expresa el conocimiento de los indígenas en pintura corporal; atravesados por trazos fractales de color negro, sus rostros cubiertos completamente de rojo (una cocción extraída de una especie botánica tropical, conocida como ‘urucum’ o también ‘achiote’, utilizada para reducir arrugas, o para condimentar la comida). Como si se tratase de sus propios descendientes, los indígenas los han preparado para un ritual de iniciación, transformados en guerreros, han encarnado, corporalmente, una identidad aborígen. La Imagen 32, corresponde a la contraportada del álbum *Roots*, los integrantes portan tambores y guitarras, emulan que están creando música en la aldea, a la vista de los niños Xavante” (Cap. III. p. 313).

³⁶³ “Aunque, contemporáneamente, la masiva deforestación en el Mato Grosso, es uno de los fenómenos que más ha atacado a los indígenas amazónicos, así como la amenaza de los terratenientes; el pueblo Xavante han sabido defender y luchar por sus derechos territoriales, y conservar sus recursos agrícolas, ganaderos, así como también, mantener activas sus costumbres, ritos, y expresiones artísticas que involucran lo corporal. [...] Max Cavaleira había dicho que la inspiración de internarse y hacer algo con la tribu, devino de la película *Jugando en los campos del Señor*, donde su muestra a misioneros estadounidenses convirtiendo al cristianismo a unos aborígenes, dirigida por Héctor Babenco, estrenada en 1991” (Cap. III. p. 312).

por cronistas europeos como Hans Standen (peyorativamente ilustrados, según lo citado en el Cap. III. Imagen 28. *Los hijos de Pindorama*, grabado de 1562, Théodore de Bry. p. 306); y que, posteriormente, fueron reutilizados por teóricos del culturalismo latinoamericano para reflexionar el consumo y la apropiación cultural (Cunillera, 2005; Jauregui, 2008; Bartra, 2011). Asimismo, la geocorporalidad de Sepultura –en sintonía con la perspectiva ruralista en las portadas de Burzum, que utilizaba del emblemático pintor Kittelsen– dialoga con la vanguardia nativista del Movimiento Antropofágico brasileño, donde destacaban obras de Tarsila do Amaral, como *Abaporu* (1928)³⁶⁴.

El promocionado “salvajismo” occidental de orden colonialista, más bien, permitió que Sepultura reconstruya corporal y musicalmente el paisaje amazónico, aunque su propuesta atraviesa el thrash/death metal, es notable la perspectiva glocalista de su corporalidad masculina. Por ello, es interesante observar que Sepultura no idealizaría al indígena Xavante, pues, estaban conscientes de que el arte corporal debía conocerse en el *underground*.

De algún modo, se puede encontrar un nexo cultural, entre la Imagen 30, 31 de Sepultura, con la Imagen 13 de los integrantes de Bathory. Ambas imágenes muestran a sus integrantes semidesnudos, masculinos, y encarnando una imagen ancestral y mítica. Los integrantes de Bathory en sus cuerpos idealizan a los guerreros vikingos (porque están ausentes), mientras que los integrantes de Sepultura aparecen con la pintura corporal y en convivencia con los indígenas Xavante. Es posible que esta ambivalente religiosidad emergente explique, en gran medida, por qué el black metal escandinavo representaría la oscuridad de un pasado ausente, mientras que los integrantes de Sepultura establecerían alianzas con las resistencias históricas de los indígenas.

Un aspecto más a remarcar es que, en la construcción sonora de *Roots*, los músicos incorporaron instrumentos musicales étnicos: “En el comienzo de la canción “Attitude” se puede escuchar el berimbau, instrumento de cuerda de origen afro-brasileño, muy utilizado en la capoeira (Kahn-Harris, 2000, p.316)”. Se hará, en esta ocasión, hincapié a la canción “Itsari”: “[...] (equivalente a ‘raíces’ en la lengua Xavante), resultado del canto denominado “Datsi Wawere” (*da-nho’re*) –de carácter curativo– y que se fundamenta en mensajes ancestrales que reciben los hombres: ceremonia que forma un

³⁶⁴ “El canibalismo y la antropofagia permiten comprender, culturalmente, nuestra participación en la modernidad, y es una respuesta a la condición peyorativa que Occidente construyó de la cultura latinoamericana. En 1928, por ejemplo, surgió en Brasil el *Manifiesto Antropofágico* encabezado por Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, con la finalidad de reivindicar artísticamente el nativismo, y también de comprender el sincretismo cultural” (Cap. III. p. 307).

anillo, en la cual, además, participaron miembros de la tribu y los músicos, tomados de las manos cantaron hasta crear “Itsari” (Cap. III. p. 317)³⁶⁵.

Pese a que no existe un vídeo oficial o mayor información de la canción, ni menos los instrumentos que agregaron en la edición (ver minuto 0:09), posiblemente, se percibe una mezcla de sonidos de cáscaras o maderos. Desde el minuto 10, la invocación de una ritualidad y cantos aborígenes demuestran el trance primitivo de las voces que, a nuestro entender, pueden anotarse como: “jareje jarejare je ja/ jareje jarejare je ja” (bis)³⁶⁶.

Es interesante establecer que la canción “Itsari” guarda una cierta relación con la canción “Heill auk Sæll” del último álbum *Thulêan Mysteries*, de la banda Burzum con su líder y solista, Varg Vikernes, que desistió volver a su influyente black metal (de quien se ha referido ampliamente en el Cap. II, acápite sobre el black metal noruego). El álbum es de estilo dark ambient, fechado en marzo de 2020. En la mencionada canción resuena constantemente los golpes de un tambor y las voces de Vikernes que se confunden en los altibajos de cada percusión, una sonoridad que rememora la atmósfera ritualística del neopaganismo. Aunque no he podido acceder a ninguna referencia concreta sobre la construcción de la canción (ver minuto 0:16) se puede escuchar la mención a “Baldr” (uno de los hijos de Odín, que representaba valores como la luz, la paz, el perdón).

Es interesante reflexionar que la búsqueda de un tiempo mítico a través de los sonidos, a muchos músicos, como el caso de las canciones de Sepultura y Burzum, ha llevado dejar, ocasionalmente, de utilizar los instrumentos que caracterizan la tradicional fuerza sonora del metal extremo. El nexos pagano e indigenista con el paisaje, ciertamente, presenta variantes geográficas, sonoras, corporales, incluso, diferentes procesos musicales de creación.

Mientras la banda Sepultura acudía a una experiencia geocorporal y etnográfica, en los años 90, a la aldea Pimentel Barbosa, para recrear ritmos y ritualidades con los indígenas. Bandas como Bathory o Burzum, en el intento de invocar a sus deidades, se inclinaron a recrear cantos y atmósferas épicas, y a encarnar corporalmente la imagen vikinga, o ya sea imaginar sonoramente el folklore de sus montañas, la ruralidad, los

³⁶⁵ En el siguiente enlace se encuentra la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=1mJi2UoNbGI>

³⁶⁶ “Esta canción, es la fehaciente demostración de la consciencia comunitaria, que privilegia la purificación, el juego, el espectáculo, la fiesta. La relación entre el ser y la naturaleza, los dioses y la mortalidad, el nacimiento y la muerte, es la suma de fuerzas ancestrales, que permiten trascender tabúes cotidianos, y entrar en un trance de desvaríos” (Cap. III. p. 317).

cielos grises, lagos y deidades, como lo hace Burzum (o como el sonido más primitivo del black metal Immortal).

Asimismo, la narrativa popular de Immortal, que mantiene diálogo con la literatura folklórica del siglo XVIII y el *revival* de criaturas surgidas en los bosques o reinos fríos y de cuervos. De algún modo, se convirtió en una matriz icónica, ya que bandas ecuatorianas como Grimorium Verum –que inició el black metal en Ecuador y tuvo una influencia directa de la escena noruega, tanto a nivel de imagen como en las letras, siendo el satanismo y el paganismo dos esquemas que han caracterizado su violenta y cruda sonoridad– en la portada del álbum *Acnoracajal* (Cap. IV. Imagen 55. p. 431), se hayan inclinado por representar una leyenda tradicional como la “Caja Ronca” (referida en el Cap. IV. p. 432)³⁶⁷

El black metal de esta banda no se quedaría allí, puesto que –al igual que la proveniencia rural de los integrantes de Immortal y el relato ancestral de Bathory– reanimaron sus orígenes rurales del páramo y el campo, reactivando la herencia musical de sus padres-abuelos, utilizando una leyenda local para expresar su música. Además de ser una portada referencial, la canción “Acnoracajal”, recurre a cantos gruñidos y melódicos³⁶⁸, y la utilización de un ritmo musical tradicional como es el yaraví (referido y citada la canción, en el análisis de Aconoracajal), con la finalidad de reproducir la leyenda rural de demonios y encapuchados que cargan un ataúd a medianoche y atraviesan un pequeño pueblo; y que, además, utiliza notas del yaraví (tradicional música incaica).

Grimorium Verum en la canción “Acnoracajal” traslada el yaraví a una atmósfera sonora del páramo y el frío andino donde el indígena se adaptó al sistema de vida colonial, sobre todo, cuando las iglesias llegaban a los pueblos y construían a sus alrededores cementerios, intimidando las creencias politeístas; un entorno propicio para recrear leyendas como la Caja Ronca. La fusión del yaraví y el black metal, agrega el sonido de las chajchas con la melodía nostálgica y estridente, furiosa combinación del *runa* andino, que devuelve la mirada al páramo.

³⁶⁷ “El arte de la portada del disco corresponde a un cuadro del pintor otavaleño Raymundo Mora Mediavilla, que ilustró exclusivamente para el disco de Grimorium Verum. La portada muestra en la parte superior el logotipo de la banda, en fuente gótico, que el black metal popularizó. En el contorno destacan ornamentaciones de estilo grotesco y pentáculos. Hacia el centro, sobresale la procesión de un grupo de encapuchados, cubiertos de abrigos negros, además, cargan un ataúd de madera, a su alrededor de la procesión, aparecen demonios y esqueletos” (Cap. IV. p. 432).

³⁶⁸ En el apartado de “género” se hará referencia a las voces masculinas y femeninas.

Es interesante notar que, por ejemplo, en *Immortal* la fantasía del Blashyrkh o la imitación de sus integrantes, en *corpse-paint*, a los trolls, en sus bosques, puede constituirse en una respuesta colonial a la mirada religiosa que pretendía poblar los espacios rurales de Noruega. Esta mirada ruralista que cuestiona a la institucionalidad religiosa, de algún modo, dialoga con la “Caja Ronca” de *Grimorium Verum*, que también lleva la narrativa popular a un plano ocultista del miedo colonialista de la religión.

No en vano los integrantes de *Grimorium Verum* se reconocen en el páramo y en su origen andino, así como *Immortal* en su natal Bergen. Estas correspondencias pueden entenderse en un contexto cultural en el que el metal ha servido para reactivar el pasado mítico, pese a que ambas bandas manejen estéticas y sonoridades diferentes, es notable que el folklore popular de sus localidades forma parte de su enunciación musical.

Un último aspecto de la geocorporalidad que se hará referencia, es la glocalización sonora, en cuanto a unos breves ejemplos que permitan distinguir la utilización de instrumentos tradicionales y que han tenido una significativa presencia en la escena del folk metal; ritmo que es una progresión del black metal, e intensificó narrativas tradicionales, populares y folklóricas de sus localidades³⁶⁹.

Para enfocar la pertinencia de este planteamiento, se apoyará en dos cuadros comparativos, el primero corresponde a la identificación de los clásicos instrumentos que ha globalizado el metal extremo (Tabla 7); el segundo y tercero, corresponde a los instrumentos de folklore tradicional utilizados en las localidades nórdicas y andinas (Tabla 8 y Tabla 9).

Instrumentos clásicos del metal extremo
Guitarras/baterías/bajos/voces gruñidas y guturales
De la sonoridad clásica a la sonoridad melódica
Teclados-sintetizadores/guitarras acústicas/efectos especiales/cantos melódicos

Tabla 7. Instrumentos clásicos y sinfónicos del metal extremo.

³⁶⁹ “Bathory se convirtió en un artefacto de culto, hablando visual y musicalmente, sin embargo, cuando muchos pensaban que el black metal tenía que sonar, estrictamente, precario, puro y salvaje, no sabían que las fusiones de esta banda serían referenciales para el surgimiento de subestilos musicales como el viking metal/ folk pagan metal/ black pagan metal” (Cap. II. p. 226).

VIENTO	CUERDA	PERCUSIÓN	VOCES
Lure (trompeta) Flauta celta Flauta de sauce Cuernos de cabra Gaitas	Violin Harpeleik Lira Kravika Tagellharpas Jouhinko Mandolinas Contrabajos	Tambores de pieles: reno o ciervo Bondharm Panderos	Cantos y coros melódicos-épicos

Tabla 8. Instrumentos de folklore pagano

VIENTO	CUERDA	PERCUSIÓN	VOCES
Flauta andina (pingullo- quenas) Zampoña Rondador Cuernos de cabra Toyos	Guitarra Charango	Tambor de pieles: oveja, vaca o chivo Bombo andino Wankara Chajchas	Cantos y coros melódicos

Tabla 9. Instrumentos de folklore andino.

La religiosidad emergente del black metal, desde fines de los años 80 y durante los años 90, se promocionaba globalmente en el *underground* internacional, y su música se había

convertido en un pretexto para promocionar la geografía cultural y tradiciones nórdicas. En la escena del metal extremo estimuló el cosmopolitismo ancestral y estableció patrones icónicos e instrumentales en las bandas, que progresivamente se inclinaron por fusiones e hibridaciones.

Se debe advertir que, si bien es cierto, en las bandas de black metal noruego se han identificado aspectos paganos –aunque varias de las mencionadas en sus comienzos referían al satanismo– sin embargo, cada banda lo ha retratado de una manera diferente. Es decir, como se ha visto, en unos casos en la iconografía de sus portadas, las letras, la corporalidad o el folklore mitológico³⁷⁰. Algunas “se concentraron, exclusivamente en las letras y la estética, otras, en cambio acoplaron instrumentos tradicionales celtas como gaitas, flautas, violines, banjos, mandolinas” (Cap. II. p. 229).

El esquema geográfico nórdico mantendría correspondencia con el espíritu paisajístico de los Andes en América del Sur, si se tiene en cuenta que el folk alcanzó mayor resonancia en la industria musical de lo popular, durante los años 60 y 70, pasando a llamarse Neofolk (expuesto en el Cap. II, a propósito de la influencia de Bathory en lo vikingo y el folk). Lejos de la comercialización de tradiciones indoeuropeas, el folk de los años 60 y 70 (conocido en América Latina como “música folklórica”), antes que el folk metal andino, vivía tiempos de alianza con las luchas sociales, históricas, étnicas de la indigeneidad³⁷¹.

Desde esta perspectiva, el sentimiento andino y la lucha social han sido características fundamentales para la herencia indigenista que se promulgaba en los años 30, en la literatura realista y mágico-religiosa de América Latina, liderada por el pensador socialista José Carlos Mariátegui, y que se interconecta con el retorno a lo nativo del folk metal andino, en el nuevo milenio³⁷². Es el caso de la banda ecuatoriana de la

³⁷⁰ “Las raíces mitológicas y paganas que, en el metal extremo, inauguró Bathory y siguió el black metal, se adscriben a estas lógicas modernas de trasladar narrativas folklóricas escandinavas, a los sonidos electrónicos. Bandas que se inscriben en la línea del Neofolk Pagan Metal, desde comienzos de los 90, como Isengard, Storm, Wongraven, Borknagar, Ulver (integradas por músicos de black metal), Einherjer (Noruega), Ensiferum y Fintroll (Finlandia), Tyr (Islas Feroe), Falkenbach (Alemania), Thyrfing (Suecia), hasta comienzos del milenio como Eluveitie (Suiza), etc.” (Cap. II. pp. 228-229).

³⁷¹ “Entre los años 60 y 70, agrupaciones y músicos chilenos como Inti-Illimani, Víctor Jara, Quilapayún, Illapu, fueron significativos exponentes del folklore popular latinoamericano. Inti-Illimani, por ejemplo, daban cabida, en sus letras, a que sean los pueblos andinos protagonistas de la historia y la memoria, en discos como [...] *Canto de pueblos andinos* (1973). (Véase Cap. III. p. 320).

³⁷² “En especial, a partir del año 2000, en América del Sur, ha surgido una significativa corriente de bandas, que han comenzado a fusionar subestilos como el heavy metal, el death metal, el black metal, con instrumentos de música andina, para, de esta manera, recrear sonidos inspirados en paisajes, geografías, demonios y relatos mitológicos. [...] Ikael (2009) de Bolivia; Lothlöryen (2002), Arandu Arakuaa (2008), Hagbard (2010) de Brasil; Akuhena Yaravi (2006) de Venezuela; Folkheim (2003), Briselas (2004), Runepath (2007), de Chile; Tersivel (2004), Lex Talion (2010), Zrymgöll (2008) de Argentina; Indoraza

ciudad de Quito: Curare³⁷³. Una cualidad de esta banda es la alianza con la lucha indigenista, que en Ecuador ha tenido implicancias de orden colonialista, estatal, territorial, política, económica, social. Por ello, los integrantes de la banda se han comprometido con la reivindicación y una consciencia geográfica de mostrar a nivel corporal (Cap. IV. Imagen 59. p. 488), o musical, incorporando instrumentos tradicionales como zampoñas o quenás (Cap. IV. Imagen 60. p. 482), personajes de la fiesta popular del paisaje andino; como el Aruchico (Imagen 61. p. 492), o el Aya Huma (referenciado a propósito de la canción “Tinku” en el Cap. IV. p. 493).

Particularmente, es interesante la fusión sonora de la canción “Tinku” (citado en pie de página. Cap. IV. *Ibíd*), en su composición hay estructuras melódicas, pausadas y aceleradas, y se combinan cantos melódicos y gritos guturales. En el vídeo, por ejemplo, sus integrantes, además de que aparecen con los instrumentos clásicos del metal (Tabla 7), utilizan instrumentos de viento, como la conocida quena o flauta andina (Tabla 9).

Este *corpus* sonoro y ancestral adquiere significación en el folk metal, porque Curare ha utilizado en su música instrumentos andinos como la zampoña o las quenás (Imagen 60). De acuerdo al investigador Román Robles (2007), en su estudio sobre “Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales”, considera que dada la hermandad y proximidad geográfica y las tradiciones indígenas, en la región andina es común la utilización de instrumentos prehispánicos como las flautas y los tambores, que mantienen vigencia en celebraciones de danzas ancestrales del inti (solo), fiestas religiosas, a pesar de la excesiva penetración de instrumentos extranjeros: por ejemplo, la zampoña es reconocible en Bolivia, Ecuador y Perú. Pero también advierte que: “en las regiones donde las tradiciones se siguen manteniendo, continúan los estilos de fabricación de instrumentos y las formas de manipularla; en cambio, en áreas modernizantes, la adopción de instrumentos de fabricación industrial tiene mayor aceptación en la producción del arte musical” (Robles, 2007, p.76).

En una exposición, en el museo Pablo Traversari, Casa de la Cultura Ecuatoriana, se ha podido observar instrumentos precolombinos, entre los cuales, destacan las zampoñas y las quenás, que varían en sus tamaños y formas. En el caso de la zampoña o “antara”,

(1998), Chaska (2000), Yana Raymi (2004) de Perú; Guahaihoque (1996), Horde Thor (2000), Deadkubun (2010) de Colombia; Curare (2001) y Aztra (2001) de Ecuador” (Cap. III. pp. 322).

³⁷³ “La propuesta musical de la banda se ha destacado por fusionar rock, metal, y hard core con ritmos de música popular tradicional ecuatoriana como Albazo, San Juanito, Pasacalle. Una de las particularidades de Curare es que, en la fusión instrumental, ha experimentado una sonoridad carnalesca, celebrativa y festiva, expresada a través de sus canciones, que tratan sobre temas sociales, políticos y de la geografía andina” (Cap. IV. p. 478).

instrumento aerófono, que se fabrica con caña de bambú, y en Ecuador se conoce como “rondador”. Las zampoñas son de dos hileras de seis tubos, en el un extremo abierto (la ira); y, de siete tubos, en el otro extremo cerrado (el arca), mientras que, el “rondador” ecuatoriano, otro tipo de modelo de zampoña, suele fabricarse con carrizo, varía en tamaño y número de canutos; pueden ir entre diecisiete o dieciocho hasta cuarenta. En el mundo andino, además: “las flautas de pan, que en la región se denominan *sikus*, también se les llama zampoña o *antaras*. Las unidades de *siku* se asocian con otros de su misma especie formando los conjuntos de *sikuris*. Se les llama *sikuris* a los instrumentistas del *siku* [...]” (Robles, 2007, p.76).

En cuanto a las quenás (“qina” “kehna”, k’ena”), otro de los instrumentos aerófonos, que exhiben el museo de la CCE, eran silbatos que pertenecía a épocas prehistóricas, mucho antes del período incaico. Algunas de ellas eran de dos o cuatro agujeros y estaban confeccionadas con huesos humanos o de animales totémicos (cóndores, cabras, llamas, jaguares, ciervos, etc.). Las quenás utilizadas en la música folklórica, generalmente, se fabrican con madera, caña o hueso, varían en tamaños, algunas pueden medir hasta más de un metro, pero las más comunes llevan siete orificios (seis en la parte frontal y uno en la parte de atrás que es cubierta con el pulgar): “sabemos que la andina quena (*qena*) además de construirse con tierra cocida o con el hueso de una llama, en una de sus modalidades más primitivas se confeccionaba con una tibia humana, a ser posible la obtenida de un enemigo caído en el combate” (Andrés, 2008, pp.130-131).

En el mundo precolombino una de las particulares características de la quena es que era pentanónica (cinco sonidos). Según los investigadores Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera (1976), era una escala que tenía presencia en los cancioneros prehispánicos de regiones como Argentina, Perú, Bolivia y Ecuador, y eran, por supuesto: “cantos chamánicos de diferentes grupos, donde los sonidos musicales alternan con otros extramusicales, simbólicos, con ruidos, soplos, gritos, etc., y entre toda esta música encontramos otra diferenciación fundamental, según se trate de toques o cantos amorfos; o de toques o cantos estructurados de alguna manera” (Aretz, Ramón y Rivera, 1976, p.15)³⁷⁴.

³⁷⁴ En uno de los relatos que marginaron el uso pentatónico es cuando los Incas hacían música para el Rey, expuesta en la carencia de los semitonos, según los comentarios reales de Garcilazo de la Vega, 1609, y que se conoce gracias al músico peruano, oriundo del Cuzco, José Castro, en un trabajo titulado “Sistema Pentatónico en la música Indígena Precolonial”, 1897. Por ello: “la pentatonía andina, de raíz

A partir de lo anotado, para el enfoque de este análisis es interesante anotar que entre los instrumentos pentatónicos precolombinos había silbatos y flautas (según lo que exhibe el museo de la CCE y los autores mencionados), sin embargo, posterior a la conquista fue de carácter diatónico, escala aplicada al ámbito “profesional”. Según el músico y constructor de instrumentos, Edgardo Civarello (2017), mientras menos ancho el orificio bucal de la quena, incrementa la dulzura y, asevera, que sus diseños han variado, por ejemplo, las quenás “profesionales” diatónicas:

[...] suelen estar afinadas en Sol M (escala diatónica con tónica en Sol) y mide unos 35 cm de largo y miden unos 35 cm de largo y unos 2.5 cm de diámetro. [...] La escala musical proporcionada por la quena “profesional” es diatónica, aunque con la digitación apropiada (que puede incluir tanto “posiciones cruzadas” y “horquillas” como “medios orificios”) puede lograrse una perfecta escala cromática. Cubre con facilidad un intervalo de dos octavas (registros grave y agudo); con la técnica correcta, puede obtenerse una cantidad variable de notas dentro de la tercera octava (tercero sobreagudo) (Civarello, 2017, pp.7-8).

El énfasis de estos apuntes, se enmarca en la intención de poner en contexto la arqueología y el nativismo sonoro que “profesionaliza” y en el que se inscribe la práctica musical del flautista de Curare, Eduardo Cando; a partir de la zampoña y la quena. Sin embargo, se debe advertir que se ha consultado a los músicos de la banda sobre la utilización de instrumentos tradicionales y clásicos, que utilizan y no se obtuvo ninguna respuesta al respecto. Ante esta circunstancia, es difícil demostrar objetivamente los argumentos pentatónicos o diatónicos de las quenás en las canciones de la banda o saber sobre el tipo de materiales. No obstante, en la Imagen 60 de Eduardo Cando, lo que sí se puede identificar es que utiliza una zampoña de diez de agujeros y en su cuello cuelgan dos quenás de diferentes tamaños, pero que, se puede notar seis agujeros en la parte frontal (y lógicamente, uno en la parte de atrás que es cubierta con el pulgar).

Retomando el vídeo citado de la canción “Tinku” (Citada en Cap. IV. p. 493), es potente recuperar la interacción sonora entre la quena y los instrumentos globalizados del metal (Tabla 7); se tomará como referencia desde el minuto 0:33 hasta el 1:49. En esta fusión sonora y metalera, se produce una mezcla de cantos guturales y melódicos. Una parte de las voces fusionadas dice: “Tinku!!! Tinku!!! Centro del ciclo vital/ lazo que une al Tinku/ El encuentro de las almas que buscan la memoria del universo (...)” (ver minuto 1:22 a 1:28).

prehispánica, corroborada por el hallazgo de numerosísimos instrumentos en yacimientos arqueológicos de diferentes culturas del área” (Aretz, Ramón y Rivera, 1976, p.15).

En el corte citado, los intervalos melódicos de la quena adquieren protagonismo puesto que recrean la nostalgia del páramo andino desde un aspecto celebrativo, si se tiene en cuenta que el Aya Huma danza en la urbe y luego viaja a las montañas; además el sonido que proyecta “asemeja a un silbido, tan característico en el hábitat de los *runas andinos*, cuando se comunicaban o pastaban en el páramo emitiendo silbidos” (Cap. IV. p. 495). Asimismo, la flauta expresa la dulzura y la afinación del viento cósmico andino, ante la dureza de las voces y la fuerza de los demás instrumentos; es como si el lamento histórico de los aborígenes y la madre tierra (Pachamama), en la *performance*, se confabulara con la sonoridad industrial del metal.

La estratégica adaptación de instrumentos industriales del metal extremo y andinos de música tradicional en la canción “Tinku” de Curare –propuesta musical en la que se circunscribe el death folk de Yana Raymi, y que por cuestiones metodológicas de extensividad, ahora, omitimos, pero está claramente referido en el Capítulo IV– permiten dimensionar que, para reconstruir sonoridades primigenias, no solo se debe sincronizar con los instrumentos, sino que, sobre todo, es fundamental la geografía. Por ello, los integrantes aparecen con sus instrumentos emulando la canción, en el complejo arqueológico andino de Rumicucho.

En el sistema cultural religioso de las tradiciones andinas es de radical importancia el cuerpo, la música, los disfrazados, la simbólica, para celebrar fiestas como el Inti Raymi, el fin de año, los solsticios, los equinoccios, los Sanjuanes, las cosechas, las deidades (Pachamama, Pachakutik), apus tutelares (cóndores, pumas, montañas, “pukaras”), las guerras ancestrales (como la de “Yaguarcocha”), la conexión con espíritus del supra y el infra mundo, la cosmovisión basada en la oralidad (según la caracterización del Tabla 6).

En este sentido, la geocorporalidad de Curare reactiva una memoria geográfica y ancestral. La interacción musical de “Tinku”, además, muestra una cooperación colectiva de los músicos y un esfuerzo por transmitir en la música urbana la cosmovisión del *runa*. Ahí, ningún instrumento podría funcionar individualmente en la intención estético-sonora del encuentro de las alamas en el universo. Las zampoñas y las quenás, así como los tambores y charangos –que, por supuesto, no dispone Curare en sus canciones– utilizadas milenariamente, han logrado mantenerse vigentes en la celebración de fiestas populares mestizas e indígenas (fiestas al sol, celebraciones religiosas, conmemoraciones anuales en pueblos, etc.). En ellas, hay una demostración comunitaria entre pobladores y artistas populares, y en donde los ejecutores

instrumentos andinos, mientras tocan, se mueven de un lado a otro, conjuntamente, provocando al estatismo convencional, y esto, con la finalidad de incentivar el cuerpo carnavalesco.

La glocalización se hace patente, puesto que, en el vídeo Tinku, solo aparecen los músicos, la geografía, una modelo femenina que merodea cerca del fuego, el oficinista de la ciudad, o los personajes de la fiesta popular (Aruchico y Aya Huma); es decir, una performática más selectiva, donde no aparecen los pobladores de los lugares que celebran la fiesta popular, como sí sucede con los músicos que generan la música tradicional en sus localidades: pueblo y músicos conforman un solo *corpus* sonoro.

El vídeo no sucede en el contexto de una fiesta popular, más bien teatraliza e intenta aproximarse al universo andino, sin embargo, es interesante destacar que, aunque no utilice todos los instrumentos de música folclórica, la interconexión entre el paisaje, el cuerpo y los instrumentos es notable sincronizan comunitariamente. Y de algún modo, traslada al ámbito estético las relaciones comunitarias de los indígenas, que participan en sus ritualidades, ya sea con música y danza, disfrazados y símbolos religiosos.

En el folk metal, el comportamiento corporal de los músicos en la naturaleza puede variar de acuerdo a las regiones y a los sistemas culturales, desde los cuales enuncian sus propuestas musicales. Al respecto, en el cromatismo geográfico del vídeo “Tinku” es interesante subrayar que sus integrantes no aparecen con la tradicional vestimenta negra; muestra el verdor del páramo y un entorno solar, probablemente en reminiscencia a la hora meridiana, en sintonía con los solsticios andinos, o al menos.

Una perspectiva visual que difiere, por ejemplo, en el vídeo de la canción “A Rose For Epona” de la banda suiza de folk metal Eluveitie (2002), donde tiene amplio protagonismo la voz femenina de su vocalista y semeja al melódico canto del gothic metal, o el metal progresivo: “reproduce la leyenda de la diosa celta (Epona) de los caballos y la fertilidad, donde aparece en un bosque las escenas de una mujer, que emula a la diosa, vestida con capa negra, utiliza fuego, aparece en antiguas ruinas, cargando leña. Al inicio de la canción aparece la panorámica de montañas, y como música de fondo suenan gaitas y flautas, hasta que se funde con el sonido del mandolín, las guitarras eléctricas, el bajo, y la batería” (Cap. II. p. 235)³⁷⁵.

Algunos de los instrumentos del folk pagano están referidos en la Tabla 7, y, como sucede en Curare, Eluveitie, extrae solo la gaita, la flauta y el mandolín; mientras suena

³⁷⁵ El vídeo de la canción está citado en la misma página de la referencia.

la gaita se muestra un paisaje verdoso, aludiendo a lo céltico y gélido, y seguidamente aparece el flautista de la banda, con una flauta de metal irlandesa (celta) de seis agujeros frontales, según se puede notar. Si bien, la sonoridad del mandolín acompaña como un instrumento más, aunque destaca visualmente, la fuerza sonora se concentra en instrumentos metálicos y los intervalos de la flauta y la gaita.

En este punto, interesa señalar que, a diferencia de Curare, y pese a que también Eluveitie se ha trasladado a un paisaje nativo para recrear una leyenda popular céltica, los integrantes aparecen con la tradicional vestimenta negra y corporalmente se sitúan en medio de un bosque de hojas caídas; ahí el cuerpo y los instrumentos interactúan con mayor vehemencia. Cromáticamente, la leyenda se ambienta en una atmósfera más gris y ocultista, en sincronía con las épocas esotéricas y las creencias estereotipadas de que el norte era símbolo del “mal”³⁷⁶.

La recurrencia a la narrativa popular neopaganista y neoindigenista, a partir de la fusión instrumental y la asistencia al paisaje, es destacable en Curare y Eluveitie. Curiosamente, en el comienzo de ambos vídeos se muestra en primer plano a los dos flautistas, resaltando la importancia del viento sonoro, como una entidad de atrayentes tiempos míticos del pasado. La flauta parece reproducir la fertilidad mítica invocando sonidos de la naturaleza. La siringa, como es sabido, provenía del relato mítico del Dios Pan, en el que participa la naturaleza y la fecundidad: “el silbido en la caña en la que se transformó la hamadríade Siringa, a orillas del Ladón. Huía despavorida del salvaje Pan, y el viento le dio la libertad al concedérsele la ocultación bajo una apariencia vegetal” (Andrés, 2008, p.66).

Ambas bandas demuestran que la adherencia al folk metal no implica la utilización total de instrumentos de folk local (según los expuestos en el Tabla 8 y 9), puesto que los instrumentos metálicos ocupan parte del repertorio sonoro. Mientras Curare expone una geocorporalidad festiva, cromática y celebrativa de los Andes, en su música, Eluveitie, por su parte, reinventa el esoterismo celta y lo hace utilizando paisajes grises. Ambos sistemas culturales, por supuesto, musicales, demuestran que los tiempos míticos del pasado, en la música híbrida, pueden ser utilizados para reambientar ancestralidades.

En cualquier caso, es fundamental anotar que los esquemas geocorporales de la escena nórdica han sido las bases icónicas de una actitud nativista en América del Sur. Ambas

³⁷⁶ “El norte se convirtió en símbolo del mal y de la influencia satánica, y a menudo era la dirección hacia la que se colocaba la cabeza de los excomulgados y los no bautizados cuando eran enterrados” (Brotton, 2014, p.87) (citado en el Cap. II. p. 209).

escenas musicales que adaptaron estas políticas visuales de representación, en rigor, reterritorializan con el cuerpo la matriz colonial e ideológica que ha subordinado históricamente la etnicidad. Los esquemas geográficos y corporales, que se han mencionado, dan cuenta de que la identidad musical se preocupa por el concepto de territorio y recupera el universo neopaganista y neoindigenista: ambas mitologías y tradiciones expresan la importancia de lo trascendente, el origen, la muerte, el culto a la naturaleza.

Las bandas analizadas, que han centrado la mirada en la geografía y el paisaje reproduciendo narrativas y ritmos tradicionales se han empeñado en recrear sonidos inspirándose en los paisajes. Muchos músicos de la escena han constatado que, a expensas de la apropiación del rock y el metal de los años 80 y de que recreaban música con instrumentos electrónicos e industriales, ha sido la inspiración geográfica y la consciencia por lo rural factores que han influido notablemente en la configuración sonora: la naturaleza ha representado la desnudez, el salvajismo, el escenario propicio para crear una música ocultista.

5.2. Simbolismos: apropiación icónica e identidades compartidas.

Uno de los campos analíticos que permite reflexionar el enfoque del black metal, como un fenómeno global y de apropiación, es la recurrencia a una simbología satánica y pagana; que se ha transfigurado y ha regenerado identidades compartidas o particulares. La institucionalización de símbolos profanos es una de las estrategias provocadoras que permiten repensar la religiosidad popular en la música extrema; ya sea, a nivel musical o corporal. Para algunos de sus actores, han sido retomadas con solemnidad y, para otros, se han remitido a la *performance*.

En el acápite “Antecedentes sobre el satanismo” (Cap. II.), se hizo alusión a relatos mitológicos, acontecimientos culturales y sociales, que influyeron en la socialización satánica y al estigma diabólico, en este caso, del rock y el metal: símbolo de la personificación del “mal”³⁷⁷. Como ahí se ha expuesto, además de que las fuentes iconografías del satanismo provenían de inspiración medievalista, cristiana, romántica

³⁷⁷ “De acuerdo al investigador Robert Muchembled, en su libro *Historia del diablo Siglos XII-XX* (2016), explica que la figura de Satanás, históricamente, atravesó diversas personificaciones, y que se insertó, desde la Edad Media, en la trama europea del siglo XII. El demonio era considerado el separador, adversario, maligno, en el Nuevo Testamento, adquiriendo, así, diversas nominaciones como Lucifer, Baphomet, Belial, Luzbel, Ángel Caído, Belcebú. Satanás, equivalente a Satán, es la denominación hebrea del Diablo (Becker, 2008). Así, para la iglesia era la encarnación en lo que respecta a la invención infernal, con el fin de resolver el problema del “mal” en la naturaleza humana” (Cap. II. p. 175).

afin de criticar mediante la literatura la moralidad y la religión oficial. No obstante, el satanismo moderno en la cultura popular ha servido para afianzar identidades marginales y generar espacios de socialización: ahí se han consumido símbolos y narrativas profanas, para contraponerse a la religión y a sistemas de vida normatizados³⁷⁸: “gran parte de ideas y relatos sobre Satanás, así como los modelos del satanismo no pertenecen a su discurso, de hecho, han sido fuentes externas las que han construido y moldeado su figura” (Cap. II. p. 178).

No se puede atribuir el consumo satánico, exclusivamente, al black metal, puesto que, como se ha señalado, la contracultura entre los años 60 y 70³⁷⁹ –y también desde los años 50 los excesos, las drogas, el sexo en el blues, jazz, rock, construyeron el estigma de la música y la desviación social– utilizó el satanismo como símbolo de rebelión y emancipación, especialmente, en los jóvenes que experimentaban religiones y espiritualidades. En los años 70, Charles Manson era iconolatrado por sus crímenes y Anton Sandor Lavey ya había fundado su iglesia y publicó la *Biblia Satánica*; la búsqueda de una filosofía individualista y del “superhombre”, que salve al individuo de no caer en el rebaño.

La ideología cultural del satanismo moderno, en el heavy metal y el black metal, ciertamente, estaba fortalecida por varias de las referencias expuestas. Sin embargo, en la simbólica personalizó una estética globalizada, que comprendía el uso de pentáculos medievales, pinchos, brazaletes, cruces invertidas, *corpse-paint*, *mano cornuta*, vestimenta oscura, y también, gráficamente reactivó la imagen del macho cabrío “Baphomet” (que tuvo diversas formas de representación). La ritualidad visual y escénica desde los años 80 y 90 permitió que el primer black metal, en los años 90, se utilice como “estrategia de rechazo al cristianismo en Noruega: una suerte de guerra musical con el cuerpo” (Cap. II. p. 184)³⁸⁰, que se convirtió en un modelo de consumo y apropiación icónica en bandas de América Latina y Ecuador.

³⁷⁸ “En este sentido, el Satanismo puede considerarse como ápice de la rebelión en las ideologías modernas, si se quiere, un modelo cultural para entender conductas reaccionarias al puritanismo y al conservadurismo. En la línea reflexiva del satanismo moderno, Asbjørn Dyrendal, investigador en el Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Oslo, considera que, contemporáneamente, es un eje de las identidades sociales en la cultura popular, puesto que requiere una escena o varias para que se lo consuma” (Cap. II. p. 177).

³⁷⁹ “el desarrollo del heavy metal, fue un punto de partida para una reinención del mal en la música extrema, lo cual condujo a intensas polémicas y a que el metal, en general, se considere como la música del diablo, independientemente de considerar si todas las bandas extremas tienen ideología satánica” (Cap. II. p. 179).

³⁸⁰ “Aunque, en ciertos casos, resulta ambiguo tipificar el nexo satanista, dado que ha habido bandas que se han inclinado por el paganismo y, según como escribe Granholm (2011), el black metal, ante todo, es



Imagen 63. Representación de satanás en el primer black metal de los años 80.



Imagen 64. Representación de Baphomet en el black metal escandinavo de los años 90.

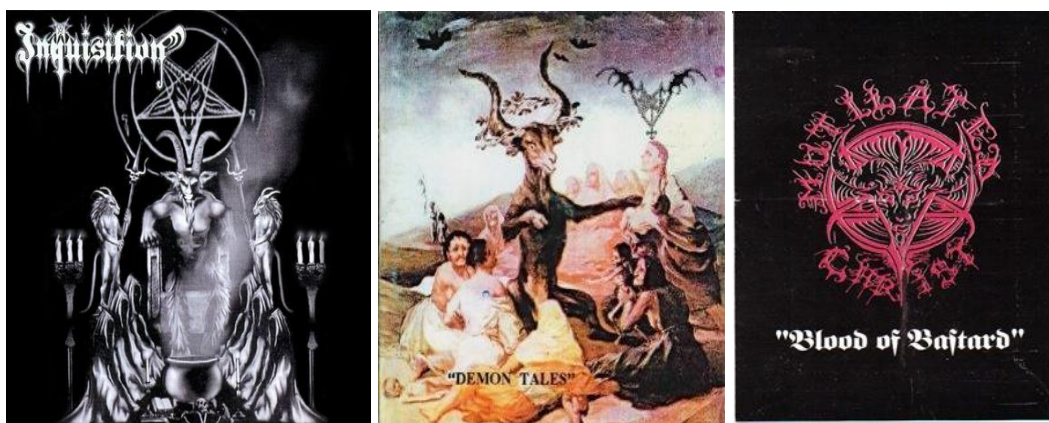


Imagen 65. Representación de satanás en el black metal latinoamericano y ecuatoriano.

Frente a lo expuesto, la modernización iconográfica de Satanás (Baphomet), en las portadas musicales, ha sido uno de los recursos visuales más significativos en el

pagano porque recurre a religiosidades esotéricas y a la naturaleza, lo cierto es que este subestilo musical lograría institucionalizar algunos símbolos profanos, en oposición a la religiosidad sagrada (Eliade, 1998)” (Cap. II. p. 184).

consumo cultural de lo profano. Se han tomado ejemplos de socialización satánica en el black metal europeo y latinoamericano. En el primer black metal de los años 80, de izquierda a derecha, la portada de Venom *Welcome to Hell* (1981)³⁸¹, Bathory *Bathory* (1984) (Imagen 63)³⁸²; en el black metal noruego y sueco de los años 90, por ejemplo, de izquierda a derecha, Mysticum *Lost Masters Of The Universe* (1994) y Dark Funeral *In the sign* (1993) (Imagen 64); también se agrega Baphomet utilizado en la promoción de *Soulside Journey* (1991), Darkthrone (Cap. II. Imagen 8. p. 188, ampliada la simbología de Baphomet)³⁸³. Finalmente, en el metal latinoamericano y ecuatoriano de los años 90 e inicios del milenio, de izquierda a derecha, Inquisition *Invoking the Majestic Throne of Satan* (2002), Mortem *Demon Tales* (1995), Mutilated Christ *Bloody of Bastard* (1997) (Imagen 65).

Respectivamente, los británicos Venom fueron pioneros en la fascinación por la figura del satanás de Levy, en el black metal; una senda que se popularizó, cuando Bathory también mostró en su primer álbum, al macho cabrío más sobrenatural y medievalista. Mientras que, por su parte, bandas escandinavas como Mysticum y Dark Funeral, de la oleada de los años 90, utilizaron explícitamente la imagen convencional del Baphomet de Michel Levy, con un matiz sónico y espacial.

Estos esquemas se transfiguraron a la banda Inquisition de Colombia, que muestra un macho cabrío en un altar; a sus espaldas resalta el pentáculo de Levy (usado por Venom), a sus contornos dos guardianes o criaturas servidoras y seis monjes (que posiblemente representan el número de la bestia “666”) ante una vasija ritualística. La banda Mortem de Perú (citada en el Cap. III. p. 283), por su parte, utilizaría la célebre pintura de Francisco de Goya *Aquelarre El Aquelarre* (1798), referente a las ceremonias de hechicería y tributación del macho cabrío; mientras que, la banda ecuatoriana,

³⁸¹ Por ejemplo: “la portada de su primer álbum *Welcome to Hell*, aparecían símbolos medievales, con connotaciones profanas, como es el caso del pentáculo medieval (pentagrama, o estrella invertida), extraído de una de las primeras páginas de la *Biblia Satánica* de Anton Lavey” (Cap. II. p. 187).

³⁸² Asimismo, Bathory en: “*Under the Sign of the Black Mark* (1987) evocaba al macho cabrío, donde sobresalen las ruinas de una gruta y asoma un cuerpo masculino (musculoso) extendiendo sus brazos a manera de victoria, y con la cabeza del macho cabrío; probablemente esta imagen también concuerda con la virilidad atribuida al dios Pan en la mitología griega. Y también se trasladó a la portada del álbum *The Call of the Wood* (1995), de la banda italiana de black metal sinfónico Opera IX formada en 1988. En esta portada, en medio de un agreste bosque, aparece un cuerpo femenino, semidesnudo, que porta la cabeza del macho cabrío, como si encarnara una imagen primitiva” (Cap. II. p. 190).

³⁸³ “Darkthrone utilizaría la figura primitiva de Baphomet para, incluso, hacer camisetas promocionales y ubicarlo en una de las paredes de la ex –tienda de discos Helvete, como si se tratara de una imagen de veneración al mal. No siempre, por supuesto, en el black metal, Baphomet cumpliría el mismo uso simbólico que sucedió en anteriores siglos, dado que para los músicos era, por una parte, figura religiosa de poder y rebeldía, símbolo para dividirse del sistema de creencias judeo-cristiano; y, por otra, también para llamar la atención de quienes formaban parte de la escena del metal extremo” (Cap. II. p. 188).

Mutilated Christ en el disco *Bloody Bastard* (1997), en un pentáculo sangrante ubicaría la imagen del macho cabrío (mencionada en el Cap. IV. p. 411).

Es interesante, a partir de las imágenes expuestas, destacar el *revival* icónico y religioso, por representar el poder identitario y masculino del macho cabrío; aunque cada banda maneja diferentes personificaciones; es significativo agregar que lo demoníaco es una constante en el ocultismo moderno. Satanás se convierte en una imagen cultural de poder identitario, su autoridad mítica de ser el adversario del cristianismo, en el black metal, pasa a convertirse en un modelo de socialización y pertenencia: “Para muchos se convirtió en un símbolo espiritual de Satanás y, para otros, también estaría representado a través de la mano cornuta en el folklore metalero, por tanto, alimentó el capital simbólico, entendido como “transgressive subcultural capital” (Kahn-Harris, 2007, p.127)” (Cap. II. p. 190).

El capital simbólico de lo profano en la música popular urbana no tiene precedentes, por un lado, identitariamente las escenas musicales comparten la pertenencia al cosmopolitismo ocultista, según las portadas satanistas de las bandas europeas y de América del Sur: Inquisition, Mortem, Mutilated Chris. Pero, por otro, no hay una identidad compartida cuando de por medio está el entorno social y cultural, es decir, lo idiomático, las distancias geográficas, sistemas de vida diferentes, clasificados entre el “primer” y “tercer” mundo, flujos y canales de difusión que dependen del factor económico.

Aun así, el consumo del ocultismo moderno no ha tenido limitaciones hasta lograr insertarse en localidades de las bandas de black metal de América del Sur (y, por extensión, mundial); la construcción simbólica del satanismo, no solo ha posicionado el estatuto visual de las portadas, sino que, fundamentalmente, se ha trasladado a la corporalidad y a la escénica.

Es el caso, por ejemplo, del ex -bajista de Gorgoroth, citado y referenciado en el Capítulo II (Imagen 7. p. 185), donde King ov Hell aparece en un paisaje gris, resaltando el belicismo satanista en la indumentaria³⁸⁴. La postura corporal del músico se adscribe a un circuito de esquemas corporales demoníacos, que se implementaron en

³⁸⁴ “Una de las icónicas bandas del black metal que ha promocionado imágenes y performances satanistas. En la Imagen citada, se puede observar que el bajista aparece en un paisaje nórdico: nebuloso, ventoso y sombrío, en el que resalta al fondo un fiordo. Esta geocorporalidad, además, muestra una vestimenta oscura, postura bélica y de orgullo; resalta en su rostro el *corpse-paint*, brazaletes y pinchos alargados en sus brazos, un cinturón de guerra, una cruz invertida, dibujada en la frente y otra que cuelga en su cuello. Este esquema corporal, podría decirse, es el mejor ejemplo para comprender la imagen satánica, como emergente religiosidad, que popularizó la escena del black metal noruego en los 90” (Cap. II. pp. 185-186).

el black metal, muchos de los cual, exhibían una estética transitoria, que iba, desde la influencia del sadomasoquismo encuerado (más al estilo Judas Priest), el culto a la muerte, y el anticristianismo. Así también, por ejemplo:



Imagen 66. Figuras icónicas del satanismo escandinavo.



Imagen 67. Satanismo corporal latinoamericano.

Desde el lado izquierdo (Imagen 66), en la escena escandinava se muestra el simbolismo satanista en el cuerpo, ya sea con el joven Quorthon, antes de que se enfoque en la imagen mitológica y vikinga de Bathory; en los años 80 había sucumbido a la imagen popular del satanismo (que bandas como Venom, Celtic Frost, King Diamond también promocionaban), el músico aparece inclinado, exaltado su cabello, en medio de un pentáculo, vestimenta negra-sadomasoquista, collar de huesos, un báculo de calavera, como si gritara. Mientras que, el desaparecido guitarrista y líder, Euronymous de Mayhem³⁸⁵, banda que lideró el black metal noruego a fines de los años 90, aparece

³⁸⁵ “Skadiang (2017) explica que Euronymous fue el ideólogo del black metal, porque se apropió del título del álbum *Black Metal* (1982) de la banda inglesa Venom, y lo utilizó para nombrar el sonido de

emulando un sacerdote ocultista, con un traje negro, una cruz invertida de metal, una espada, y en *corpse-paint* (para los entendidos, Mayhem, a través de su vocalista Dead, fue la banda que introdujo la estética del *corpse-paint* en la escena noruega, según se ha referido sobre este elemento estético en el Cap. II. p. 191).

La autoridad corporal ocultista de estas bandas fue referencial para bandas de black metal de fines de los años 90, más comerciales como Dimmu Borgir, en donde Shagrath, vocalista de la banda, aparece con el esquema satanista, un candelabro, un amuleto de pentáculo en su cuello, cinturones y brazalete de guerra (Imagen 66).

Por su parte, la atmósfera tétrica del black metal se trasladó a músicos que adaptaron la icónica de este subestilo; desde el lado izquierdo (Imagen 67), aparece el desaparecido músico y gestor de la escena del black metal colombiana en los años 90, Marcelo “Bull Metal”, que lideró la banda Thypon³⁸⁶. Resaltando el *corpse-paint*, la vestimenta de cuero negra, un pentáculo cuelga de su cuello, sus manos fijadas en el cinturón de guerra, y a sus espaldas domina un pentáculo.

Otras imágenes corporales de estilo satánico, en bandas referidas de la investigación y que se pueden citar son Dagon e Incubus de Inquisition, 2016 (Cap. III. Imagen 26. p. 293), que aparecen en un paisaje y sobresale el *corpse-paint* y el pentáculo que cuelga de sus cuellos, respectivamente. Asimismo, a fines de los años 90, la postura bélica, cementerial y anticristiana de la banda Sarcófago de Brasil, fue una auténtica imagen de culto para el metal nórdico y el metal extremo (Cap. III. Imagen 21. p. 276)³⁸⁷.

En la escena ecuatoriana de los años 90, “personificaron corporalmente esquemas religiosos y ocultistas de sus referentes y, además, se circunscribieron a la modernización de símbolos, medievales, paganos, satánicos (como el pentagrama), la

Mayhem. Incluso, formó su propio sello discográfico denominado Deathlike Silence Productions, donde publicó discos de Burzum, Enslaved, y tenía en lista a bandas de metal extremo de Japón, Colombia, Suecia. A pesar de que Euronymous, además, definió el black metal apreciando que la oscuridad y el satanismo eran inevitables valores en la atmósfera musical, y su admiración a la política extremista del comunismo o el fascismo, se debe tomar en cuenta que los ideales jerárquicos de la escena musical black metal estaban comandados por la participación de varones blancos, dominada por visiones masculizantes de la fuerza y el poder (Kahn-Harris, 2007; Lucas *et al.*, 2011; Hjelm *et al.*, 2012)” (Cap. II., pp. 163-164).

³⁸⁶ “Conocido en el *underground* es el intercambio musical e ideológico vía cartas de correo, entre integrantes de la banda noruega Mayhem e integrantes de Masacre, como es el caso de Marcelo Montoya alias “Bull Metal” (entonces baterista de Masacre). Montoya fue “el encargado de enviar y recibir correspondencia desde Medellín hasta Oslo, permitiendo conocer las últimas tendencias del Black Metal y en general de todo el Metal Underground” (Díaz Arboleda, 2016: 27)” (Cap. III. p. 281).

³⁸⁷ “Esta banda llegó a ser reconocida en el *underground* mundial por su postura bélica, anticristiana y satánica, sobre todo, por su icónica portada del álbum debut *I.N.R.I.*, publicado en 1987 (Imagen 21). En el cual, sus integrantes, en la portada del disco, aparecen en un cementerio, a sus espaldas una lápida con la escultura de cristo crucificado, además, están cubiertos de *corpse-paint*, clavos, brazaletes, cinturones de bala y trajes de guerra” (Cap. III. p. 275).

imagen corporal (a través del *corpse-paint*), la utilización de brazaletes, o la introducción en sus letras de temáticas anticristianas e iconografías demoníacas”. Por ejemplo, la banda Mutilated Christ (Imagen 50. p. 411), en la que sus integrantes aparecen en un paisaje nocturno, en *corpse-paint*, y con antorchas. La banda Legión (Imagen 51. p. 412), reflejaba el sincretismo bélico, apareciendo en un paisaje nocturno en *corpse-paint*, sustituyendo espadas medievales por machetes (símbolo del campesino manabita, y que ya se ha referido en otro momento del trabajo)³⁸⁸. De igual forma, la vocalista de la banda Decapitados, Mayarí Granda Luna, mostraría una corporalidad espiritual y ocultista (Imagen 54. p. 420)³⁸⁹.

En las imágenes ejemplificadas, el factor común es el cabello largo, la postura belicista, el *corpse-paint*, la utilización de símbolos y artefactos que identifican la filiación satanista. Aunque este modelo corporal evolucionó de la moda encuerada de los años 80, fue adaptada para los propósitos del black metal del culto a la muerte y la representación satánica. En su mayoría, los ambientes elegidos son variables, algunos oscuros, vinculados al silencio espectral que evoca nocturnos tiempos medievalistas. King Ov Hell, Dagon e Incubus, aparecen en una oscura geografía y en posturas de superioridad corporal; Quorthon parece sobresalir de una mazmorra; mientras Euronymus y Shagrath han elegido un fondo oscuro.

Lo mismo sucede con Bull Metal que recurre en la fotografía a los tradicionales colores del black metal, blanco y negro, mientras que Mutilated Christ y Legión aparecen en un paisaje nocturno y Mayarí Granda destaca por la indumentaria oscura y su gestualidad ritualística. Excepcionalmente, la banda Sarcófago es la que desafía las convenciones de fondos oscuros y han optado por aparecer en un cementerio y a espaldas de la escultura de un cristo, sus largas cruces, pintura negra cubierta en el contorno de los ojos, la ropa de cuero, y su postura de superioridad, revelan el carácter profano del metal extremo.

³⁸⁸En un “ambiente nocturno posaban sus integrantes en *corpse-paint*, 1998, portando objetos y armas de batalla. De manera especial, uno de sus integrantes portaba un “machete”, símbolo de trabajo en el monte para la cultura montubia. El machete, en Manabí y en el litoral, se ha convertido en una herramienta del esfuerzo, la cosecha y la convivencia entre el campesino y la geografía, fundamentada en tradiciones orales y mitos” (Cap. IV. p. 412).

³⁸⁹ “Mayarí Granda Luna ha instalado sobre un mantel negro artefactos ocultistas, mientras baja los párpados y su mirada se interioriza, en ambos brazos porta cinturones y brazaletes, además, el pentáculo de Baphomet cuelga de su cuello, sus manos exhiben anillos de gemas negras y, sobre todo, sus largas uñas que han crecido por más de una década; bajo de las cuales reposa uno de sus libros de poesía y cuento *Bajo el signo de la bestia* (2015). En el centro de la escena una calavera negra, envuelta por una gruesa cadena, sirve de vela junto a un rojizo cirio, que está encendido” (Cap. IV. p. 420).

Cada músico expresa una postura diferente, sus gestos teatralizan aspectos mundanos, maldad, malestar, apatía y rebeldía esotérica, donde el cuerpo es repositorio para adaptar simbologías medievalistas y anticristianas. Lo interesante de estos ejemplos es que dialogan con la ideología cultural satanista de los años 90, y socializan aspectos marginales de presentar una imagen demoniaca que, en otros espacios, de la vida pública, no sería aceptado; de ahí que los satanistas sean escasos y reducidos.

No obstante, la globalización del ocultismo puede generar controversias, sobre todo, al momento de saber hasta qué punto la religiosidad popular puede ser encarnada y llevada a la práctica, o limitarse a una representación. La mitología urbana de la escena del black metal estuvo nutrida de acontecimientos vinculados a prácticas satanistas, recordado es el colombiano Bull Metal por haberse suicidado en un ritual satanista, asimismo, el vocalista y guitarrista sueco, Jon Andreas Nödtveidt de Dissection, que pertenecía a la Orden Luciferiana Misántropa, se suicidó en un ritual satanista. Abruptum era una banda que realizaba sesiones de tortura para extraer gritos y ubicarlos en sus canciones. No menos importantes es el primer black metal noruego, cuando “se descubrió que otros músicos (de un supuesto grupo denominado: *Inner Circle*), además, estaban involucrados en la quema de iglesias, profanación de tumbas, asesinatos y crímenes” (Cap. II. pp. 201-202).

En cualquier caso, la modernización de símbolos profanos y anticristianos es una constante en ambas regiones (nórdica y latinoamericana), pero, a pesar de que estéticamente mantengan similitudes entre sí y particularicen sus representaciones; la respuesta satánica al marco social es una actitud contraculturalista de reinventar en el cuerpo simbologías que circulaban en literaturas románticas, ilustraciones de “padres” del ocultismo moderno como Crowley, filosofías individualistas de superioridad en Nietzsche y Lavey. O tomar postura de refugiarse en el ocultismo para evadir prejuicios, estigmatización, prácticas de consumo masivo, solo así se podían construir la socialización y las jerarquías grupales el black metal.

Se podría pensar que el satanismo en el black metal solo era una conducta rebelde de una cultura juvenil que, desde los años 80, se transfirió a una música extrema³⁹⁰. No obstante, es interesante reflexionar que existieron razones históricas, sociales y culturales que influyeron en la política de vida de sus actores.

³⁹⁰ “la imagen ocultista del black metal ha ido más allá de un escenario musical, al punto de convertirse en una creencia, y lo que diferencia a la escena noruega de otras escenas y regiones, es el comportamiento de los músicos fuera de los estudios de grabación o en los mismos conciertos musicales” (Cap. II. p. 194).

Uno de estos aspectos tiene que ver con el rechazo a la religión oficial. Las acciones violentas del black metal noruego en los años 90 –quema de iglesias, como la capilla de Hollmenkollen y la iglesia de Fantoft (Cap. II. Imagen 9, 10. p. 200)– constatan que se habían tomado con seriedad el sometimiento histórico de la cristianización y extirpación de simbologías y deidades vikingas³⁹¹: “La sociedad noruega históricamente no veía al satanismo como una amenaza, y solo cuando se destapó la quema de iglesias, el anticristianismo y la reactivación romántica del paganismo, es cuando se lo tomó en cuenta como una amenaza social y cultural” (Cap. II. p. 202)³⁹².

Por otra parte: “Si bien este país es conocido por pacífico, ecologista, con un sistema de gobierno monárquico democrático y parlamentario, donde gran parte de la población tiene adhesión a la Iglesia evangélica luterana de Noruega (que practica la fe cristiana), pero también garantiza la libertad religiosa de expresar otro tipo de creencias” (Cap. II. p. 203). Posiblemente –y pese a que el black metal y el pánico satánico construido mediáticamente, por las acciones violentas desvirtuó la perspectiva musical– es interesante señalar que las razones históricas de rechazo al cristianismo determinaron la actitud irreverente de sus músicos, según como se ha expuesto en los ejemplos.

En América del Sur, el panorama es diferente, si bien, las bandas citadas no han llegado a cometer acciones violentas que atenten el patrimonio histórico local, se debe mencionar que el contexto político y religioso ha repercutido en el estigma social, a quiénes escuchan metal extremo. Si se toma en cuenta que el rechazo al cristianismo es una problemática colonial de usurpar las deidades y cosmovisiones indígenas y que estas diferencias han convivido gracias al mestizaje cultural.

Por ejemplo, las imágenes citadas de la banda Inquisition o de Bull Metal provienen de décadas de narcotráfico en Colombia, pero, sobre todo, donde la religión ha tomado espacios de poder: “en América Latina ha existido históricamente una notable dominación institucional de la fe religiosa a través del catolicismo, que devino de la conquista española [...] en Colombia, por ejemplo, Iglesia y Estado han equivalido a un solo poder, esto, debido a que en 1886 la Constitución otorgó a los sacerdotes, párrocos, la potestad sobre verdades divinas e incurrir en decisiones de la política estatal. Incluso,

³⁹¹ “Moynihan & Soderlind (2013), por su lado, explican que, otro de los motivos que despertó la fascinación por el satanismo en la escena noruega, tuvo que ver con el rechazo a la cristianización escandinava (que abarcó, especialmente, entre el siglo VIII y XIII), sobre todo, por haber destruido numerosos templos paganos (vikings), lo que motivó la reactivación de dioses mitológicos de la guerra como: Odin, Baldr, Thor, Locke” (Cap. II. p. 196).

³⁹² “Olson (2008), por su lado, apunta que el black metal no atacaba estrictamente al gobierno y a la Iglesia Luterana; su desazón más bien tenía que ver con la idea ilustrada de civilización, el consumismo, y con la histórica intervención del cristianismo en la cultura escandinava” (Cap. II. Ibíd).

el presidente constitucional ha sido quien ha precedido y oficializado ceremonias como la procesión en Semana Santa” (Cap. III. pp. 295-296).

Aunque en los años 70, la Teología de la liberación (referida en el Cap. III. p. 297) apareció para salvaguardar la pobreza económica y moral de sectores vulnerables, la incorporación filosofías u otras creencias, no ha tenido resonancia en las políticas regionales, según como sucede en Ecuador: “La autoridad moral de la iglesia católica ha gozado del respaldo institucional, en determinadas problemáticas de carácter político o bélico, siendo la Conferencia Episcopal el vocero oficial. Desde el oficialismo, es difícil pensar en otro sistema religioso que no sea el católico lo que inevitablemente ha demonizado a expresiones corporales de la música extrema” (Cap. IV. p. 422)³⁹³.

Las imágenes de Legión, Mutilated Christ o Mayarí Granda Luna³⁹⁴, a modo personal el investigador, no considera que sean representaciones aisladas y meramente teatrales. O ajenas de una realidad cultural que ha marcado la educación escolar y el escarnio de los que escuchan o encarnan la estética ocultista, constituyen más bien una respuesta glocalista a los estigmas promovidos por el catolicismo, respaldado por el Estado y medios de comunicación. No en vano revistas y periódicos de circulación local que influyen en la opinión pública (Cap. III. Imagen 52, 53. pp. 416-418) y han reforzado la interdependencia entre la iglesia y el Estado y el prejuicio cultural hacia lo “negro”.

El testimonio de Mayarí Granda Luna para ir en contra de los ideales convencionales de la belleza femenina o roles maternales, en una escena dominada por varones, le condujo a asumir una identidad marginal, apoyándose en el satanismo y ocultismo. Se ha podido conocer desde hace algunos años a Mayarí y su encarnación corporal responde a un malestar con el entorno social, una postura subversiva que cuestiona la educación religiosa, puesto que “ha resultado problemático que en instituciones educativas de la secundaria se restringía el uso del cabello largo en los varones, o que, a las mujeres, las hayan prohibido tener las uñas largas, aretes, utilizar faldas largas, o maquillarse” (Cap. IV. p. 425).

³⁹³ “En el entorno ecuatoriano la fe católica está fuertemente arraigada a los discursos institucionales de la familia, la religión, la educación, como bienes morales y cívicos. De acuerdo al INEC (Instituto Nacional de Estadística y Censo), más de la mitad de la población ecuatoriana es practicante o creyente en la religión católica. Considerando que actualmente se han conformado otros grupos y cultos bíblicos que derivan del cristianismo, como los evangélicos, mormones, anglicanos, etc.” (Cap. IV. p. 422).

³⁹⁴ “Mayarí Granda Luna, por un lado, hace hincapié en señalar que, en Quito, durante los años 90 hasta la actualidad, hay músicos que ingresaron en la imagen ocultista y satanista del black metal noruego, la Biblia Satánica de Lavey, o de otras narrativas esotéricas. Sin embargo, lo han tenido que llevar de una manera clandestina y privada [...]” (Cap. IV. p. 424).

Estas comparativas tienen la finalidad de reflexionar en las imágenes citadas de los músicos, los parámetros estéticos de representación corporal del black metal. Sin duda, son una respuesta glocal a las problemáticas locales e históricas entre el Estado y la iglesia, la sociedad y las creencias establecidas, los medios de comunicación y el escarnio público, la educación y la moralidad, y donde la religión oficial ha sido un mecanismo de control social y de tradición colonialista.

Por último, es fundamental resaltar que el black metal se ha destacado por distorsionadas composiciones en las guitarras, gruñidas voces, los veloces tambores y bombos que fingen sonidos de ultratumba; una fría y violenta sonoridad que se ha trasladado a espectáculos profanos en el escenario musical. Así, por ejemplo, Mayhem en los años 90, que provenía de la localidad noruega de Ski: “logró escandalizar a sus reducidos fanáticos, dando conciertos atrevidamente transgresores y abyectos, donde las cabezas de cerdo empaladas en el escenario musical, el histriónico maquillaje de su vocalista Dead y el guitarrista Euronymous; así como lo cortes en el cuerpo del vocalista durante sus presentaciones, representaban un contraste para la calma que se respiraba en los pueblos noruegos” (Cap. II. p. 163).

Un esquema que jerarquizó la popularidad de la banda –y que ha defendido el “satanismo teísta”– y se manifestaría nuevamente en el concierto Wacken Open Air en Alemania, en el año 2004. Al comienzo de la reconocida canción “Freezing Moon”³⁹⁵ (ver entre minuto 0:00 y 0:41), el segundo vocalista, Maniac, aparece en *corpse-paint*, porta un cuchillo de grueso calibre, y llama la atención que algunas partes de su cuerpo están salpicadas de sangre. Provocadoramente, con el cuchillo hunde la cabeza de un cerdo, que derrama más sangre, en medio de este salvajismo performático, incita a que el público descargue una violencia corporal y primitiva. La canción, en una parte dice: “Espíritus diabólicos flotan por la salida de la oscuridad/Recuerdo esto como si hubiera muerto aquí/Siguiendo a la luna congelada (...)”.

Otro ejemplo del espectáculo satánico es la canción “Carving Giant” de Gorgoroth (vídeo canción citada y referida en el Cap. II. p. 194)³⁹⁶, en la cual, la banda lleva al

³⁹⁵ En el siguiente enlace se puede escuchar el corte mencionado de la canción:

https://www.youtube.com/watch?v=y84gW_5ZFKE

³⁹⁶ ““Carving Giant” se puede ver parte de este ritual profano, donde aparecen símbolos cristianos como la cruz sobre la cual reposan cuerpos desnudos femeninos, y en medio del fuego, la sangre, el *corpse-paint*, las cruces invertidas, la mano cornuta, los pinchos, claramente expresaban un rechazo al cristianismo y a la institucionalidad que ha reprimido, históricamente, la desnudez del cuerpo. El fuego, indudablemente, es una metáfora que simboliza el ancestro que incendia a la iglesia, y que calcina la tradición teológica, y desde el cual renace el black metal. En este espectáculo profano, donde se mezclan

paroxismo la creencia, por sobre el aspecto musical: “Los músicos de Gorgoroth, además, teatralizan una imagen perversa sobre el sistema religioso de la creencia y la exhibición obscena del cuerpo, y la música parece ser partícipe de un borramiento de sentido que apunta sonoramente a alienar y extasiar a los participantes” (Cap. II. p. 194). La canción, en una parte dice: “Poder y lujuria en mi trabajo/La confianza no es para el hombre/Padre de la condenación impía luz/premiar la asistencia a una vida que terminó (...)”.

A modo de ejemplo, en cuanto a la *performance* satanista en Ecuador, y para concluir este análisis comparativo, se hará referencia a una presentación musical de la banda Mutilated Christ, 2014, en la canción “Bloody of Bastard”³⁹⁷ (se advirtió en el Capítulo IV, que no se ha podido localizar la lírica en conjunto), en una parte reza: “Sangre de Cristo/ Señores hipócritas/ Escuchando pecados/Fieles mendigos de placeres carnales/El templo de Cristo/ Satán se masturba en su templo (...)”.

A diferencia del sonido más violento y los gruñidos más agudos en la canción Mayhem y Gorgoroth; el gruñido de Mutilated Christ es menos agudo en su expresión, la canción presenta un black metal sinfónico: “comenzando con un teclado melódico, evocando misterio y desolación. Esta atmósfera se combinaba con los gruñidos desafinados e hirientes, y un borroso sonido de batería y guitarras distorsionadas” (Cap. IV. p. 411).

La narrativa escénica del vídeo puede contribuir a los propósitos de rastrear la apropiación iconográfica del black metal local, por ejemplo, entre el minuto 0:00 y 01:48, muestra el escenario musical, donde resaltan dos cráneos de animales cornudos, los integrantes aparecen en *corpse-paint*. El vocalista porta una indumentaria negra y encuerada, muy similar a la de icónicas bandas como Dark Funeral, Gorgoroth, Dimmu Borgir.

De los vídeos mencionados, el primero en el 2004 y el segundo registrado 2015: Mayhem utilizaba cabezas empaladas o cortadas de cerdo y su presentación musical sucedía en un ampuloso escenario de espectadores, mayoritariamente europeos, disponiendo de una acústica de altos vatios. De igual manera Gorgoroth, en el vídeo de su canción, empalaba cabezas de oveja y mostraba cuerpos crucificados y cubiertos de sangre, contaba además con una superestructura luminosa: ambos vídeos fueron registrados en el reconocido festival Wacken Open Air de Alemania. Mutilated Christ,

simbologías cristianas y satánicas se puede observar que lo mundano se convierte en una fuente de consumo y socialización satánica (Dyreland, 2008)” (Cap. II. p. 194).

³⁹⁷ En el siguiente enlace el corte de la canción citada: <https://www.youtube.com/watch?v=a6SeDvoquk4>

por su parte, ha ubicado dos cráneos, presumiblemente de una vaca, y el escenario en el que se presenta, si bien muestra un escenificado de luces azules y rojizas, es de menor envergadura e impacto global, como los festivales mencionados.

En los tres vídeo-clips, podrían ser distantes las comparativas, si se tiene en cuenta las diferencias económicas y culturales, entre Europa y Latinoamérica. Por ello, la enunciación jerárquica del black metal depende en gran medida de que Mayhem y Gorgoroth son bandas reconocidas del *underground* y de que disponen de un capital económico sustentable, que garantice la *performance* para miles de espectadores; de este recurso también se benefician las bandas de black metal noruego que, como se ve, en el vídeo tienen mejor acústica y condiciones para ofrecer un espectáculo satanista. Mientras que, en Ecuador, la música extrema no ha gozado de beneficios económicos o empresas inversoras y lo que se hace es autogestión y el intento de trasladar lenguajes visuales del black metal a la escénica es más importante que las mismas carencias; por ello, el vídeo de Mutilated Christ, al no disponer de recursos muestra baja acústica-tecnológica y, ciertamente, un público reducido.

En definitiva, las comparativas que se han realizado conducen a entender que el espectáculo profano del cuerpo musical en el black metal depende de las condiciones culturales, sociales, políticas, económicas, que permitan su desempeño. El satanismo es un eje de las identidades individuales y grupales, pero, sobre todo, marginales, y el black metal noruego supo utilizarlo para regenerar una mirada religiosa y para influir en la actitud musical de artistas latinoamericanos y ecuatorianos. La intención de mostrar un recorrido de imágenes y vídeo-clips demoniacos, ha sido para observar la convergencia de apropiaciones simbólicas de lo profano, independientemente del contexto social en el que estén desempeñándose.

Luego de los años 90, la simbología satanista de lo popular trascendió su misma ideología; muchas bandas, como se ha dicho a lo largo de la investigación, adoptaron simbologías paganistas, se habían dado cuenta de que sus orígenes primordiales eran necesarios, a pesar de la contracultura ocultista de los años 70. Fueron más atrás, en la búsqueda de un pasado mítico, paisajístico y arqueológico, se reapropiaron de sus símbolos y adaptaron a sus estéticas. Se podría seguir ampliando sobre este punto, sin embargo, a modo de cierre, se dejará mencionando un par de ejemplos de apropiación de símbolos paganos o indigenistas.

El logotipo de la banda de black metal/ viking metal, Enslaved, adaptó el martillo de Thor a su logotipo (Cap. I. Imagen 12. p. 207)³⁹⁸: “lejos de ser un elemento meramente estético, se convirtió en un símbolo de la religión Ásatrú, y de reivindicación paganista” (Cap. II. *Ibíd.*). En los años 90 sus integrantes aparecían con vestimenta vikingas en las portadas de sus discos (aspecto que ya se ha referido anteriormente), y que, asimismo, la banda de death metal Amon Amarth también adoptó el símbolo del martillo de Thor y dibujos de vikingos y barcas para sus presentaciones musicales. En esta misma sincronía, en América Latina, por ejemplo, la banda Yana Raymi, reflejaba la actitud mestiza del folk metal andino, sus integrantes de rasgos mestizos e indígenas (Cap. III. Imagen 35. p. 325), en el logotipo de la banda “que ilustra el sincretismo ancestral y los estatutos del *underground*: Yana Raymi está en fuentes góticas, bajo el cual sobresale el dibujo de un feroz Inti (sol), que saca la lengua junto a dos amarus (serpientes), y a sus costados emulan también dos pomas (pumas) (Imagen 33)” (Cap. III. pp. 324-325).

Sin duda, se debe reconocer que el trayecto del black metal no solo ha tenido que ver con la evolución sonora de subestilos de metal extremo, sino con la evolución icónica y simbólica. En sus comienzos, parecían irremplazables los símbolos satánicos, que fortalecían su autoridad corporal; la inversión de la cruz o el uso del pentáculo, con el tiempo, no solo sustituían el idealismo de la resurrección e iba en contra de las creencias establecidas, pues, terminaron siendo sustituidos por simbologías paganistas.

La construcción glocal en el simbolismo de lo popular, en este sentido, permite dimensionar que, en su modernización, interviene una perspectiva estética, pero también primordial y espiritual. El metal nórdico ha tenido que buscar un pasado ausente en su geografía, mitología y en el satanismo bíblico, mientras que metal latinoamericano, en el ánimo de adaptar este tipo simbologías y en ciertos casos reafirmar sus ancestralidades, refleja plenamente las disyuntivas, como parte de los malestares sociales.

³⁹⁸ “La banda para su logotipo utilizaba rasgos de la arqueología vikinga, como los dragones –utilizadas en las embarcaciones, y que se conservan en el museo de los barcos vikingos, en Oslo, donde pueden verse bustos de dragones completamente tallados y ornamentados en madera; y también se puede encontrar este tipo de adornos u ornamentaciones en el contorno de las puertas de ingreso a la capilla de Hollmenkollen y Fantoft – y en el centro sobresale el martillo de Thor (dios del trueno). En los contornos inferiores de cada extremo del logotipo, además, se dibujan dos hachas: armas de lucha medieval” (Cap. II. pp. 207-208).

5.3. Similitudes y diferencias en la construcción de género en el metal extremo.

El interés del presente epígrafe radica en analizar tensiones, diferencias, contrastes, que intervienen en la construcción genérica, masculina y femenina, dentro de la práctica del metal extremo; una signatura que permitirá redescubrir cuáles son las contribuciones y la incidencia de la corporalidad en la escénica. El propósito consiste en reflexionar, en un primer momento, la construcción de modelos o arquetipos de la masculinidad, en un segundo momento, las contribuciones de la mujer metalera.

Aunque el enfoque de la investigación ha tomado como punto de partida estudiar la geografía y el cuerpo musical, considerando el black metal noruego el modelo desde el cual se desprendieron subestilos como el folk metal; y, desde el cual, se ha podido evaluar la incidencia del satanismo, el neopaganismo y el neoindigenismo, en bandas de América Latina y Ecuador. No obstante, para centrar los propósitos de este epígrafe, se dispondrá de algunas imágenes, vídeos, entrevistas, que ya constan en la investigación y se han vinculado a otras temáticas; y también, según convenga, se recuperará fotografías y anotaciones del trabajo de campo en los conciertos Wacken Open Air (Alemania), y Concha Acústica (Ecuador), durante el año 2016.

Ahora bien, una de las preguntas que el investigador se ha realizado a lo largo de esta investigación es: ¿en qué medida el cuerpo metalero podría vincularse o contrastar con la modelización histórica o, a su vez, replantear en su estética las convenciones de mirarlo o presentarlo?³⁹⁹ Por una parte, el metal extremo se ha legitimado a partir de un discurso masculino, es decir, la producción y circulación de imágenes en las escenas musicales, desde los años 80, demuestran que han sido los varones los protagonistas de diversos subestilos musicales que alcanzaron popularidad: heavy metal, thrash metal, death metal, black metal, folk metal; y que, además, visual o sonoramente han manipulado artefactos y vestimentas para expresar irreverencia: “la vulgarización del cuerpo popular en la música urbana, a fines de los años 70 era un anuncio para lo que sucedería, desde los años 80, con el *underground*” (Cap. I. p. 148)⁴⁰⁰.

³⁹⁹ En el epígrafe “Enfoques sobre la noción de cuerpo y corporalidad” (Marco Teórico) ampliamente había desglosado aportes sobre los ideales grecorromanos que notablemente influyeron en la modelización y construcción de un cuerpo canónico en la cultura occidental y se consolidó en el Renacimiento. El binarismo judeo-cristiano en la relación mente cuerpo y el castigo corporal al pecado, que dialogaba con el pensamiento cartesiano. La historicidad del cuerpo había sido descuidada por la teoría social, sin embargo, el posicionamiento de un cuerpo culto y científico que pretendía la Ilustración, no tardó en abrir una nueva reflexión a partir de la industrialización y el disciplinamiento. En el siglo XX, se hizo referencias al *embodiment* (corporalidad) para entender a relación cuerpo-espacio especialmente, el abordaje en torno a la perspectiva genérica de lo masculino y femenino.

⁴⁰⁰ “Los primeros rasgos de identidad corporal homogenizaban el cabello largo, o el uso de ropas de cuero; de a poco las bandas más extremas de la época incorporarían otros elementos y objetos. El metal se

Para matizar y ejemplificar estas puntualizaciones, se ha realizado la Tabla 10, afin de identificar las narrativas que caracterizan a la representación corporal masculina de algunas bandas que constan en la investigación. Los prototipos jerárquicos –se llama así a los modelos o patrones corporales a partir de los cuales el metal posiciona una imagen de autoridad– evidencian en las vestimentas y artefactos, que están vinculadas a una masculinidad interconectada con arquetipos de guerra, heroicidad, ancestralidad, satanismo, paganismo, ocultismo, misantropía. Existen otras narrativas, por supuesto, pero en las imágenes registradas se pueden identificar este tipo de aspectos.

Banda	Prototipo jerárquico	Imagen
Destruction	Belicismo, satanismo, guerra.	13
Gorgoroth	Belicismo, satanismo, paganismo, misantropía.	7
Bathory	Heroicidad, vikinga, ancestralidad.	13
Immortal	Ocultismo, guerrero, paganismo.	16
Sarcófago	Belicismo, satanismo, mortuorio.	21
Inquisition	Esoterismo, satanismo, paganismo.	26
Sepultura	Ancestralidad, guerrero, nativismo.	31
Yana Raymi	Ancestralidad, guerrero, indigenismo.	35
Mutilated Christ	Satanismo, misantropía, ocultismo.	50
Legión	Satanismo, ocultismo, guerrero nativo.	51
Curare	Ancestralidad, indigenismo.	59
Mayhem	Satanismo, misantropía, ocultismo.	66
Dimmu Borgir	Satanismo, misantropía, ocultismo.	66
Thypon	Satanismo, misantropía, ocultismo.	67

Tabla 10. Características en la autoridad corporal metalera.

Se podría aseverar que los músicos de las bandas referidas son guerreros musicales, pero uno de los rasgos comunes entre las bandas referidas –y aunque en ellas se diferencien regiones, estilos musicales, posturas, letras– es que son varones y que

apropiaba de patrones o modelos de vestimenta y construía una estética bizarra, a nombre de lo mundano y la desviación social (Walser, 1993; Kahn-Harris, 2007)” (Cap. I. p. 148).

utilizan la imagen para demostrar el poder corporal. La intención estética de cada banda responde al estatuto y la política musical globalizada en el metal, sin embargo, es interesante notar que, valiéndose de la música urbana, desafían el disciplinamiento estatal, implementado en la modernidad, donde el obrero, el militar, se han sometido a un mecanismo de control institucional y donde además han tenido que portar uniformes. Por lo tanto, el cuerpo bélico, heroico, ancestral, satánico y pagano, surge como una respuesta a las formas regularización de los cuerpos en agendas que priorizan el trabajo, la industria, la moda, así también: “es notorio que su configuración obedece a patrones y modelos de apropiación suscitados en la globalización: la influencia heavy metal motorizada, la guerra, la velocidad musical, y el sentido de maldad, son narrativas que [...] fundamentan una identidad grupal” (Cap. I. pp. 151-152).

Así, por ejemplo, la banda de thrash metal, Destruction, 1984 (Cap. I. Imagen 4. p. 149)⁴⁰¹, mostraba posturas bélicas y autoritarias que pretendían desafiar las creencias religiosas, el poder disciplinado, extrapolando a un contrapoder agresivo y ocultista. El belicismo de Destruction fue significativo para bandas de fines de los años 80, e inicios de los años 90, de las que se ha citado; hay similitudes con las posturas de Sarcófago que incorporan un cementerio y símbolos explícitos como las cruces invertidas. El esquema bélico y misántropo de Gorgoroth se interconecta con el satanismo corporal de Mayhem, Dimmu Borgir, Thyon, Mutilated Christ, Legion, y en una dimensión más esotérica y, en similitud icónica del paisaje y del *corpse-paint*, Inquisition e Immortal. Mientras los arquetipos belicistas de una masculinidad camuflada en la irreverencia y la estridencia y de ir en contra de representaciones corporales más comerciales como el pop, el rock, el glam metal, ganaban popularidad e imitación en otras escenas; serían los arquetipos de la ancestralidad, el nativismo, el indigenismo, los que comenzarían a ganar más espacios en el nuevo milenio. Si bien, Bathory cimentó la perspectiva mitológica y ancestral vikinga en su cuerpo, esta masculinidad heroica, que también fue incorporada por la banda Manowar⁴⁰², tuvo resonancia cuando Sepultura materializó el

⁴⁰¹ “En la Imagen 4, por ejemplo, los integrantes de la banda alemana de thrash metal, Destruction, aparecen en la portada de su EP *Sentence of death*, 1984, con vestimenta negra, chompas de cuero, brazaletes, cinturones de balas; sus posturas triangulares, bélicas de combate, relativas a la guerra y cruces invertidas, emulan gestos de autoridad y desafío” (Cap. I. p. 149).

⁴⁰² “En la representación corporal de la portada de Manowar, que tuvo motivaciones comerciales, era notorio el exhibicionismo aceitoso de la musculatura, por ello, la banda fue criticada ante utilización de la imagen musical y el estatus que gozaba para hacer propaganda homoerótica y sexista (Ayala Plazarte, 2019). [...] Manowar ponderaba aspectos masculinizantes en el cuerpo y teatralizaba una masculinidad tradicional, donde la guerra le pertenece al varón y las tareas domésticas a la mujer, el poder al varón y la reproducción a la mujer (Bonino, 2004)” (Cap. I. p. 215).

arte corporal y la ritualidad de los indígenas Xavantes. Aunque en ambas bandas se pueden reconocer geografías, historicidad colonial –fuentes de la que se valen para promover en sus álbumes– y estilos musicales extremos, es indudable, que rememoran el arquetipo del guerrero mitológico y nativo; la una banda utiliza espadas y pieles para cubrirse algunas partes del cuerpo, en tanto que la otra banda aparece en ropa deportiva y con pintura indígena.

El arquetipo del nativo guerrero podría admitir cuestionamientos, si se tiene en cuenta que se trata de un *embodiment* en favor de la música popular urbana, y que el sincretismo sobrepasa el aislamiento de los nativos que habitan sus aldeas. Es decir, no son estrictamente indígenas de la comunidad los que se convierten en músicos, son músicos urbanos y reconocidos, que intentan convertirse en nativos y en demonios medievales; esta quizás sea una de las paradojas del metal extremo cuando encarna una otredad. Aun así, la veloz manera en la que han circulado varias de estas imágenes en el *underground* pasaría a formar parte del folk metal, y como sucede en Yana Raymi y Curare, una ancestralidad incaica, precolombina que, si bien, sus músicos no se representan de acuerdo a la vestimenta indígena (como si lo hacen Bathory o Sepultura), pero sí recurren al paisaje Andino.

Conviene señalar que, además del diálogo entre la identidad grupal y la exhibición del poder corporal en las bandas mencionadas, la masculinidad se expresa de diferentes formas en las performáticas. Por ejemplo –y nuevamente se remitirá a los casos ya citados en la investigación– la masculinidad de Gorgoroth en la canción “Carving Giant” vulgariza al cuerpo, porque muestra la obscenidad, la misantropía, la misoginia, la violencia, la destrucción, o el auto aniquilamiento, tal como hace Mayhem en su vídeo “Freezing Moon”.

Asimismo, en América Latina, la banda de black metal, Thy Antichrist (Colombia), en una presentación musical del año 2008, a propósito de la canción: “Where is Good?” exhibe una performática satanista que se adhiere a las bandas noruegas, y un black metal violentamente sonoro, agresivo y veloz, similar al de Gorgoroth. Sobre todo, se muestra, en primera instancia (ver entre minuto 0:45 y 1:18), al tecladista de la banda cubierto de una capa negra y mientras hace el signo de la mano cornuta, su boca está cubierta de pintura roja, posteriormente, aparece el vocalista haciendo un gruñido,

cubierto de pintura negra y blanca gran parte de su cuerpo, además de que porta brazaletes y cinturones⁴⁰³.

En Ecuador, la *performance* de carácter mundano, a nivel visual y sonoro, también remite al vídeo clip de la canción “Bloody of Bastard” de Mutilated Christ, anteriormente referenciada, donde la banda, a través de la canción, traslada al público a un espectáculo profano. El exhibicionismo corporal también se puede referenciar en la banda Grimorium Verum, en una presentación musical del año 2011, en la canción “Coram Tormentum”, (ver entre minuto 0:50 y 1:08)⁴⁰⁴, aparece, en el un extremo, el primer guitarrista blandiendo frenéticamente el cabello que cubre su rostro, en el segundo extremo, cubierto con una capucha y con brazaletes en los brazos, el bajista, mientras que en el centro de la escena el vocalista atravesado por cinturones y brazaletes, con una máscara cornuda estilo diabólica.

No obstante, a diferencia de esta masculinidad satanista, que se ha ejemplificado, la banda Curare en el vídeo clip “Tinku” –que ya se ha mencionado– expresa un enfoque carnavalesco, celebrativo, ligado al folklore popular. A pesar de en la canción expone composiciones de fuerza sonora, el cuerpo popular no deja de ser colorido y nostálgico, porque el enfoque musical de sus integrantes es solidarizarse con la música y los *runas* de los Andes.

La construcción de la masculinidad en el metal extremo tiene diversas variantes, a pesar de que la mayoría de sus partícipes sean varones: “el ejercicio de provocación como ejercicio del poder, así como el disciplinamiento corporal en el régimen militar funciona como modelos de apropiación paródica en la autoridad corporal” (Cap. I. p. 152)⁴⁰⁵. Como se ha expuesto, el culto a la masculinidad en el metal extremo ratifica la práctica homosocial del varón versus el varón. Los ejemplos citados, además, corroboran que parodiar la masculinidad jerárquica es fundamental al momento de afianzar identidades grupales en el metal extremo.

¿El prototipo jerárquico del black metal noruego exhibe la decadencia masculina? Es posible que la desviación moral y social del black metal tengan motivaciones extra

⁴⁰³ En el siguiente enlace el corte de la canción mencionada: <https://www.youtube.com/watch?v=-u4TjM-5AxE>

⁴⁰⁴ En el siguiente enlace el corte de la canción mencionada: https://www.youtube.com/watch?v=9hPW_kvxlC

⁴⁰⁵ Además: “Es ineludible que, especialmente, entre los 80 y 90, la mayoría de imágenes de bandas de metal extremo, en su intento de parodiar la guerra y exhibir aspectos ocultistas, han sido protagonizadas por varones, y han caído en la lógica de la masculinidad tradicional (hegemónica). La cual tributa la heroicidad, el orgullo, el poder, la virilidad, y toda una gama de figuras demoníacas y monstruosas que, definitiva, rinden culto a la masculinidad” (Cap. I. p. 152).

estéticas, si se toma en cuenta la excesiva denuncia a la religión oficial, el irse en contra de valores humanistas como lo comunitario a nombre del individualismo, el odio escénico protagonizado por varones, que expresa en su misantropía. En el orden histórico, esta masculinidad tradicional provenía de figuras de poder viril como Baphomet, el prototipo del guerrero vikingo y pagano que defendía su territorio de las invasiones; la misma mitología y folklore nórdico está poblada de criaturas monstruosas, salvajes, dioses feroces que expresan la fuerza y la guerra en batallas (aunque las Valkirias eran guerreras odinistas).

No se puede saber con precisión si estos factores determinan la conducta de los músicos varones en el escenario y en las representaciones, sin embargo, es notable que el arquetipo se reinventa. Como es sabido, en el orden histórico, el régimen patriarcal ha ocupado relatos mitológicos y espacios legítimos de poder. Estas directrices históricas no son un fenómeno exclusivamente del pasado épico y guerrero europeo, puesto que, en América Latina, su historicidad ancestral también estaba enmarcada en guerras y batallas, por una parte, la época de la conquista fue sanguinaria y violenta; la defensa de sus territorios y creencias, obligó a adoptar estrategias bélicas.

Las guerras entre clanes y tribus eran otra constante, no en vano los rituales de iniciación y preparación de jóvenes guerreros –especialmente varones– en comunidades como los Waorani o Xavantes, eran un síntoma de la guerra intra-territorial. Atahualpa y Rumiñahui –dos guerreros que combatieron y defendieron territorios ecuatoriales en la época de la conquista– son arquetipos de la fuerza masculina y la resistencia indígena (ícono del festival Rockmiñahui, que se ha ubicado en el Capítulo IV).

Por otra parte, las bandas latinoamericanas y ecuatorianas, que se ha citado en los ejemplos, si bien, se adscriben en gran medida a estas lógicas metaleras de una masculinidad profana o celebrativa en la *performance*, podrían situarse en el contexto de la alienación y el hedonismo que la música genera. No obstante, se debe agregar que sus actores han usado la música para disuadir del sistema, y han estado inmersos en entornos de violencia y represión estatal. Varios de ellos han intentado reproducir con fidelidad algunas prácticas profanas en el escenario musical, otros se han encaminado a buscar en orígenes primordiales, una explicación sonora y corporal a su presente (como lo hace Curare). Es, si se quiere, una masculinidad confrontada socialmente con la política (según se expuso con el caso de Pancho Jaime, que parodiaba la masculinidad de los gobernantes de su tiempo, Cap. IV.) que, en muchos casos, tiene matrices colonialistas, raíces indígenas y mestizas. Afirma lo autóctono o se apropia de lo

extranjero, halla contrastes cuando corporiza la performática del metal extremo, y, desde ahí, reivindica su resistencia.

De cualquier manera, en este punto, cabe formularse: ¿cuál es el aporte y la presencia de la mujer metalera, frente a una masiva presencia masculina en el metal extremo? En la investigación, se ha hecho hincapié en mujeres como Gloria Bujnowski, artífice en la conformación del álbum *Roots* de Sepultura y Daniella Scalla de la banda Vomitorium (y que, según, se refirió a que en el metal extremo hubo una regular participación de mujeres en diversos estilos, pero no fue plenamente visibilizado o reconocido, véase Cap. IV. a propósito del caso de estudio de Daniela Scalla).

En principio, al momento de indagar en el álbum *Roots* se encontró con materiales académicos, visuales, donde aparecían los músicos de Sepultura, como protagonistas e innovadores del metal latinoamericano al introducir la brasileñidad nativa: una banda ya globalizada. Posteriormente, se encontró mayores datos del álbum y entre los cuales se mencionaba la participación de Gloria Bujnowski, en su momento, como manager de la banda, antes de la separación de Max Cavalera, fotografía de la banda en la aldea Pimentel Barbosa (imágenes que se han citado en la investigación)⁴⁰⁶.

De la incidencia de Bujnowski en el éxito comercial de Sepultura, se menciona escasamente, exceptuando entrevistas y breves menciones a sus roles de manager y fotógrafa. Sin embargo, no aparece ampliamente en la literatura de la banda, y esto se debe a que en las agendas mediáticas de las bandas se ha dado alta prioridad a la imagen de los músicos varones, puesto que ellos son los artefactos del reconocimiento de un estilo musical. Atrás del telón exitista de Sepultura, Bujnowski pone en evidencia el desequilibrio genérico y la división histórica, entre el varón y la mujer, que desfavorecen la ocupación de espacios legítimos en la creatividad y el aporte al reconocimiento del metal extremo.

Daniela Scalla, es otra artista que ha sido fundamental en la investigación para observar el papel de la mujer en el metal extremo ecuatoriano; su geocorporalidad permite disertar la intervención de la feminidad –encarnando una mujer nativa Waorani– en el escenario y en el imaginario varonil del clásico artista masculino⁴⁰⁷. Así como también

⁴⁰⁶ “Esposa de Max Cavalera, y manager de la banda (en el tiempo que el vocalista permaneció en Sepultura, posteriormente, lo hizo con Soulfly, Cavalera’s Conspiracy y más recientemente con Killed Be Killed). Bujnowski había sido contratada por Roadrunners (sello que publicó *Roots*) para que trabaje con Sepultura y, resultado de ello, son las imágenes que se presentan y describen a continuación” (Cap. III. p. 313).

⁴⁰⁷ “El balance académico sobre el género y lo femenino, no ha pasado desapercibido en los enfoques contemporáneos del metal extremo, donde han surgido investigadores e investigadoras que están gestando

su guturalidad, simula la práctica masculina del death metal, pero que, sin duda, forma parte de su expresividad corporal.

Aunque la banda Vomitorium es activista y sin fines de lucro en su propuesta musical, y los demás integrantes son varones (bajo, guitarra, batería), la vocalista ha encontrado un espacio de legítima expresividad y representación. Su encarnación corporal en mujer Waorani (Cap. III. Imagen 57, 58⁴⁰⁸. p. 461), ha sido uno de los hallazgos significativos dentro de la performance femenina del metal ecuatoriano. No solo porque aborda un problema coyuntural en la canción “C.R.U.D.O.”, ocasionalmente, aparecen las voces de Manuela Ima, líder indígena Waorani (véase en el caso de estudio correspondiente), en la cual, la banda hace una denuncia a los problemas petroleros de los indígenas amazónicos y la defensa de sus territorios, frente al ruido de las máquinas que han desposeído la armonía con la naturaleza. Entre otras razones, su corporalidad además estéticamente fractura el arquetipo del guerrero varón en el metal, una performática que se alinea con la lucha histórica y política que ha sostenido la mujer Waorani en sus comunidades.

Históricamente, la amplia práctica masculina del death metal se ha trasladado a la escena ecuatoriana, pese a que existan escasas vocalista en este subestilo, las mujeres participan en varias agrupaciones locales⁴⁰⁹. La presencia femenina de Daniela Scalla marca pautas de reflexión en torno a la mujer metalera y varios factores podrían influir en que haya mayor presencia de bandas de metal en las últimas décadas, por ejemplo,

reflexiones sobre el rol de la mujer metalera en festivales extremos, la masculinidad hegemónica, el camuflaje viril de músicos “blancos” a nombre de lo transgresor, la marginalidad del cuerpo femenino en espacios escénicos y también la exclusión de minorías que participan en la escena del metal (Weinstein, 2001; Vasan 2011; Riches, 2011, 2013; Lucas, Deeks, & Spracklen, 2011, Hill, Lucas & Riches, 2015). Estos estudios, sin duda, permiten contextualizar la problemática de lo genérico en el metal (occidental), donde se puede notar que la narrativa histórica masculinizó la forma de mirar el cuerpo femenino. En gran medida, las representaciones corporales, desde los años 80, jerarquizaron biotipos de una masculinidad “blanca” bélica, violenta, primitiva, en la *performance* del metal extremo” (Cap. IV. p. 455).

⁴⁰⁸ “Daniela Scalla posa como mujer Waorani y sostiene una *Tzantza* momificada (dialecto nativo de “cabeza reducida”, en consonancia con el movimiento contracultural de los Tzántzicos, de los años 70), práctica común del pueblo aborígen Shuar que ha consistido en cortar cabezas de sus enemigos y conservarlas, como símbolos de victoria. El rostro de la vocalista, pintado de rojo, icónicamente, transmite el poder espiritual, ceremonial, carnavalesco, y protector que caracteriza a los aborígenes amazónicos; mientras que, de los contornos de sus ojos, sobresale una pintura negra, como si de sus ellos se derramara petróleo: a sus espaldas, en el fondo de la imagen, se puede observar un pentáculo (Imagen 58)” (Cap. IV. p. 462).

⁴⁰⁹ “La escena musical ecuatoriana, desde sus orígenes, dinamizó la promoción de bandas, los conciertos, el intercambio, o la imagen corporal, en un entorno abatido por bloqueos políticos e institucionales, sin embargo, estas agendas han estado protagonizadas por varones. La tendencia masculina ha institucionalizado los discursos que han regido las preferencias musicales, promocionando subestilos, conductas en el escenario musical, o de quienes han instaurado políticas de gestión y se han convertido en voceros de la escena local” (Cap. IV. p. 456).

vocalistas como Angela Gossow⁴¹⁰, a inicios del milenio innovaron en la brutalidad femenina, a pesar de que el gothic metal en los años 90 masificaba el prototipo de la mujer soprano y de voz más melódica.

Otro factor, radica en que, según se ha expuesto, los estudios académicos del género, los activismos y la reformulación cultural de la participación de la mujer en el entorno social han tensionado a espacios tradicionales ocupados solo por varones. El metal extremo cada vez incorpora más mujeres a sus agrupaciones, a nivel vocal o instrumental. A estas transformaciones también se puede sumar el hecho de que, en el metal quiteño, las mujeres han ido tomando posiciones de lucha política y reivindicación, inspirándose, según como Scalla hace con la mujer Waorani, a otras figuras históricas como Manuela León, Matilde Hidalgo, Tránsito Amaguaña.

Sin embargo, la exigente práctica del metal y el tiempo que demanda, también ha generado desmotivaciones, factores económicos y falta de oportunidades laborales que obstruyen la estabilidad. Si bien es cierto, en la entrevista de Mayarí Granda Luna, aseveraba que los prejuicios y la complejidad de ser mujer en una escena dominada por varones, no fueron obstáculos, incluso, había renunciado a ser madre afín de reforzar su nexo con el ocultismo. Por su parte, Daniela Scalla añadía que había mujeres cantantes en los años 90 que dejaron el metal porque eran madres y tenían que cumplir con otras obligaciones.

Scalla además de ser madre, pinta y recibe en su consultorio a pacientes que requieren terapias medicinales y alquímicas: “Desde sus 16 años, estaba consciente que ser mujer en el metal ecuatoriano no necesariamente tenía que enfocarse en una estética convencional de lo femenino. La encarnación corporal de mujer amazónica, por un lado, constituye una religiosidad emergente opuesta al ocultismo normado y, por otro, se combina con símbolos de los Waorani” (Cap. IV. pp. 475-476).

La encarnación corporal de mujer Waorani le trajo problemas, durante un concierto, a la artista, quizás por la forma convencional de percibir a la mujer metalera ecuatoriana,

⁴¹⁰ “Algunas vocalistas de reconocidas bandas de death metal melódico como Angela Gossow de Arch Enemy (período 2001-2014) contribuyeron a la escena del metal extremo con la brutalidad femenina, ante la tradición masculina de vocalistas. Esto no quiere decir que, en los años 90, no hubo cantantes mujeres, de hecho, hay registros de bandas mujeres, como Cadaveria de Opera IX de Italia, que vocalizaba gruñidos estilo black metal o, en gran medida, la popularidad de la estética y el estilo doom/gothic atrajo significativamente a mujeres sopranos. No obstante, las melódicas letras cantadas en el gothic metal no exigían una performática corporal brutal, o una guturalidad agresiva que había creado los varones en la escena del death metal” (Cap. IV. p. 468).

según la entrevista realizada⁴¹¹. La ruptura visual a la tradicional vestimenta negra y la estetización corporal de cómo debe verse una mujer metalera obedece a los prototipos que el metal ha construido y que, en el intento de unirse a la pertenencia grupal, muchas mujeres han optado⁴¹². Aquí podrían discutirse cuestiones de autonomía y apropiación, sin embargo, la homogenización de modelos corporales femeninos en el metal se inscribe en la forma de representación femenina.

El personaje de mujer Waorani y cantar en contra de las transnacionales petroleras, y de revestir su cuerpo con el arte corporal de las indígenas, de igual manera, se suma al esquema inaugurado por Sepultura. La geocorporalidad de Scalla propone una mirada política a los conflictos territoriales de los indígenas amazónicos, y aunque podría ser cuestionada cuando se convierte en una *performance*; sea porque adolece de autenticidad o se extirpa la ancestralidad indígena de su localidad a una práctica urbana, sin embargo, da cuenta de que el cosmopolitismo ancestral del metal extremo es un recurso muy utilizado en las escenas musicales contemporáneas⁴¹³.

La intención de establecer nexos con la etnicidad podría generar confusiones dentro de la escena musical, sin embargo, el aporte de la vocalista es significativo, su presencia demuestra que el hecho de ser madre y educar a sus hijos no limita las posibilidades de subirse al escenario musical o de tener una posición política en favor de los indígenas. En la Imagen 57 y 58, especialmente en la 57, no deja de ser brutal su presentación, ya que puede revitalizarse lo aborigen, frente a la musculatura obscena, misántropa, satanista, y, de algún modo, reconstruye el lugar común del cantante de metal extremo. Su geocorporalidad es transgresora porque pone en tensión a la misma escena, sobre cómo debe presentarse corporalmente la mujer para subirse al escenario musical. Por ello, es interesante señalar que las artistas mujeres que más han acaparado públicos

⁴¹¹ “Me cuestionaron, cuando yo estaba tocando en Otavalo me bajé del escenario...una chica metalera me dice: oye, ¡¡¡pero, o sea bacano!!! Pero: ¿por qué tan *hippie*?, ¿por qué sales con ese atuendo? No tiene nada que ver yo te vi vestida en unas fotos bien chéveres, vestida de negro, así, me gustaría verte más así, yo le digo oye loca ...No!!!, no entendiste, te voy a explicar esto es un mensaje defendiendo los pueblos nativos [...]” (Cap. IV. p. 471).

⁴¹² “Es interesante observar que el tradicional esquema corporal metalero, ciertamente, se ha vinculado, por lo general, con la vestimenta negra; algo que para Daniela Scalla no es una condición *sine qua non*. En la escena, la encarnación ancestral femenina no ha sido entendida en su contexto, puesto que, por un lado, domina, por supuesto, la imagen corporal, brutal y agresiva del cantante masculino; y, por otro, es más común observar a la mujer metalera en el escenario acorde a la estética feminizada (según se mencionó con el metal gótico, heavy metal)” (Cap. IV. p. 471).

⁴¹³ Así, tanto en Sepultura como en Vomitorium, la geografía amazónica se trasladaría a la *performance* corporal y expresaría el poder musical y corporal a modo de cuestionamiento histórico a la mirada colonizadora que castigó al cuerpo aborigen: despojado de religión y antropófago.

cumplen la normada estética ocultista y esto permite decir que se sigue mirando masculinamente a lo femenino en el metal.

Si bien, ha tenido que corporizar la guturalidad del cantante clásico del death metal, porque el estatuto sonoro así lo demanda en su constitución: “la agudeza del *growl* identifica el estilo vocal de Daniela Scalla. A momentos es imposible captar auditivamente la letra de la canción, se hace confusa (de hecho, el death metal lo hizo intencionalmente), sin embargo, la tonalidad brutal, agresiva y violenta de la voz es capaz de alterar el cuerpo sensible de quien escucha” (Cap. IV. p. 467-468).

Una fuerza corporal que proviene del inconsciente sonoro de la voz y que se canaliza en el canto. De cierta manera, esta vocalización era todavía aventurada y atrevida para el black metal de los años 80, ya sea en los chirridos de Quorthon, en la etapa satanista de Bathory (la canción “Total Destruction” expone gruñidos que se confunden con la sonoridad primitiva del black metal)⁴¹⁴.

Al contrario, los mismos entrevistados citados en la investigación, como el caso de Washo Orellana, considera que muchos músicos empezaron haciendo algo informal y con el tiempo se profesionalizaron y perfeccionaron mejor la técnica vocal, afín de que el espectáculo profano sea más digerible y vivible. No en vano la canción “One Road to Asa Bay” muestra una evolución vocal en la que Quorthon ensaya un canto más melódico.

En este sentido, y por ello, es interesante referirnos a la guturalidad de Daniela Scalla, a pesar de que corresponde al estilo del death metal, no obstante, la fuerza corporal expresada en su voz –de no conocerla– podría hacer pensar a un espectador que es un cantante masculino, pero constituye una competencia que permite reflexionar musicalmente lo femenino.

En su guturalidad se expresa la metáfora de lo vomitivo, el rechazo a la invasión petrolera, y su aguda tonalidad radica en que corporiza y proyecta una sensación mortuoria, estilo ultratumba. El *embodiment* a nombre de la denuncia petrolera, podría vincularse al patrón gutural masculino del death metal, pero, no obstante, rompe con el estereotipo melódico y más sutil de lo femenino, desde el cual, comúnmente, se ha reconocido a la vocalista mujer (soprano) en la escena metalera ecuatoriana.

La brutalidad femenina de cantar death metal no siempre es recibida o entendida en el contexto, por ejemplo, de su nexa con lo étnico y generaría contrastes, porque se ha

⁴¹⁴ En el siguiente enlace se escucha la canción: https://www.youtube.com/watch?v=Sem_3Gm3n48

construido la idea, por muchas décadas, que los cantantes de death metal son varones y les corresponde expresar corporalmente la fuerza. Por ello, es fundamental observar su corporalidad, en un sistema cultural religioso ecuatoriano, fuertemente marcado por las creencias religiosas, que ha propiciado estereotipos y estigmas de lo público y lo privado, donde la mujer debe ser madre y el hombre debe salir a trabajar, y donde el metal sigue siendo un tabú en el sistema educativo escolar (religioso) y social.

La artista ha enfatizado que la expresividad masculina y femenina en un artista de metal extremo puede invertirse y ser ambivalente: “Que pienso, es que es normal porque hay cosas que son más masculinas y más femeninas. El death metal, la música se asocia a los colores, entonces hay para cada nivel de nuestro ser, para cada emoción hay un color, yo creo que el rock pesado y sobre todo el metal pesado, es hacia el negro y el rojo” (Cap. IV. p. 469).

La interpretación del death metal por parte de Scalla se sostendría en un espacio más equitativo de participación de las mujeres en el metal. Sin embargo, los registros, los estereotipos y los prototipos que se han jerarquizado en el metal van más allá de esta cuestión, dan cuenta de que la mujer también ha tenido que cumplir roles estéticos para encontrar aceptación grupal o reconocimiento. La corporalidad de Scalla ayuda a encontrar espacios de discusión entre el género masculino y femenino, y contribuye a valorar la participación de la mujer en las prácticas del metal extremo ecuatoriano.

Festival Wacken Open Air y Concha Acústica.

Para finalizar, se referirá unas reflexiones del cuerpo-escénico, sobre el trabajo de campo y etnográfico: asistencia al festival Wacken Open Air (Schleswig-Holstein, Alemania), 4, 5 y 6 de agosto de 2016; y el festival de rock/metal: Concha Acústica (Ecuador), 31 de diciembre de 2016. Se expondrá, por tanto, una breve selección fotográfica en una de las experiencias directas en escenarios del metal extremo, donde se ha podido observar la *performance*, los públicos, especialmente, mujeres, y la disposición espacial en la que se establecen lazos de convivencia y celebración.

Festival Wacken Open Air.

En el Wacken Open Air, en primera instancia, se debe informar que, debido al problema del terrorismo islamista suscitado por los atentados en varias ciudades europeas, entre fines del año 2015 e inicios de 2016, había extrema seguridad a la hora de ingresar al festival. Por ejemplo, estaba prohibido ingresar cámara de fotografías de tamaño

profesional, portar correas, u otro tipo de objeto punzante; únicamente se pudo llevar la libreta personal de apuntes. Esta circunstancia impidió que regularmente se pueda ingresar con la cámara a los campus del concierto a realizar fotografías, excepcionalmente, y gracias a un amigo que hizo el investigador durante el festival, se pudo filtrar la cámara, que permitió exponer algunas fotografías seleccionadas.

Wacken forma parte de la región de Schleswig-Holstein más próxima a Dinamarca y al Mar del Norte. Para muchos germanos de esta zona, y demás asistentes provenientes de otras latitudes del mundo, venir al norte de Alemania, en muchos casos, permite entrar en contacto con el folklore pagano-vikingo, no solo porque Wacken está próxima a los países nórdicos, sino porque, de cierta manera, en uno de sus campos llamado “Big Garden”, se encuentran una variedad de símbolos y representaciones de la cultura alemana relativas a lo medieval, a lo pagano, al folk. Así lo demuestran las instalaciones, exposiciones de armaduras están abiertos para el público; una toma simbólica del espacio geográfico para redimensionar las prácticas heroicas del pasado.

Una de las características del concierto es que presenta un amplio cartel de las reconocidas bandas globalizadas en la música extrema, los escenarios musicales del Wacken Open Air⁴¹⁵ casi están completamente cubiertos de lodo⁴¹⁶ (según como se muestra en la Imagen 67, en la cual aparece el investigador), no hay sillas, ni gradas, se ingiere cerveza, huele a cigarrillo, en algunos se hace más intenso el hedor de los urinarios (miles de personas buscan infestados inodoros): el heavy metal y metal extremo, se piensa, deben contener estos elementos, puesto que, si no fuese así, dejaría de tener popularidad⁴¹⁷.

En cuanto a la infraestructura, el W: O: A es un extensivo campus dividido en varias secciones: Black Stage y True Stage, principales escenarios donde se presentan las bandas de mayor popularidad. El Bullhead City Circus, escenario con una carpa estilo circense donde tocan comúnmente bandas de black metal, death metal u otros géneros afines⁴¹⁸.

⁴¹⁵ El informe completo del trabajo de campo de este festival, en el cual se incluyen descripciones sobre las impresiones del viaje, infraestructura musical, bandas, públicos, aportaciones de los entrevistados y fotografías, fue entregado a la directora de tesis el 19 de octubre de 2016.

⁴¹⁶ Para asistir a este festival, había que comprarse botas de caucho, desde Hamburgo tomar un tren y en otra localidad tomar un bus con la publicidad del evento, que llevaba a más de 80 personas el momento que se abordó: maletas, tiendas de acampar, botas, *sleeping*, eran algunos de los implementos.

⁴¹⁷ Durante el viaje se estuvo con un grupo de metaleros jóvenes latinoamericanos (Venezuela, Chile, Paraguay, Aruba), que vivían en Europa (Alemania, Holanda, España).

⁴¹⁸ Las presentaciones musicales comenzaban sobre las 13h00 p.m., y terminaban a las 02h30 a.m., más de 100 bandas en escena, de diversos subestilos del heavy metal. La escena estuvo dominada por bandas de Europa: Reino Unido, Suecia, Alemania, Grecia, Noruega, Suiza, Francia, Austria, etc., al igual que



Imagen 67. Panorámica de uno de los ingresos al Wacken Open Air.
(Foto: realizada por un aficionado).

La potente amplificación y sonoridad es completamente ensordecedora (al punto de que a los asistentes proveen tapa oídos), y la infraestructura con enormes pantallas, hacía que el público observara desde cualquier punto el concierto. El espacio estaba dominado por los altos vatios que impedía realizar conversaciones, excepto si se alejaban de los campus. La mezcla del lodo, los hedores, y la dominante sonoridad permitía dimensionar que los recursos electrónicos contribuían a encarnizar el metal.

En cuanto a la performática, la imagen corporal de cada banda estuvo marcada por su subestilo musical, aquí es importante destacar que las agrupaciones presentaban un telón de fondo con el logotipo (portada de uno de sus discos u otro detalle artístico). Por ejemplo, Iron Maiden, priorizó una iconografía referente a la mitología Azteca, con símbolos como las pirámides o el calendario azteca.

En el escenario, los músicos iban con sus guitarras de un extremo a otro por el escenario, contagiando de energía a los asistentes, hipnotizaban sus posturas de fuerza de poder corporal, sacudir el cuerpo con el instrumento, para ellos, era importante el lenguaje corporal y así captar la atención. Vestidos de acuerdo al estatuto de su subestilo, se podía distinguir, por ejemplo, los músicos de black metal utilizaban pinturas en el rostro (*corpse-paint*); los músicos de heavy metal clásico con una vestimenta más colorida; los músicos de death metal con sus largas cabelleras, y la

bandas de EE. UU.: California, Chicago, etc., y también de Japón y Argentina. Iron Maiden, Whitesnake, Twisted Sister, Arch Enemy, Testament, Blind Guardian, Entombed A. D., Vader, Marduk, 1349, Therion, Borknagar, Tidal Dreams, Loudness, Land of God, Equilibrium X, Kampfar, Saxon, Foreigner, Immolation Metal Church, Ministry, Eluveitie, Triptykon, son algunas de las bandas que dieron su espectáculo.

rudeza con la cual agitaban sus cabezas con la guitarra; los músicos de thrash metal con sus *chaquetas trasher*.

El impacto visual de los músicos radica en el poder corporal y sonoro: la voz es el recurso que media entre el cuerpo y los instrumentos, un acompañante de la imaginaria que despliega cada banda: el cuerpo es el generador de la música, lugar donde nace el sonido y es recibido por otros cuerpos. La potente sonoridad y la utilización de la voz, y del cuerpo en el metal, son una herramienta poderosa, que impacta, contagia, y motiva a celebrar un estado íntimo y personal con el cuerpo. En el W: O: A la música populariza el sonido y el cuerpo: música y cuerpo son inseparables en el escenario musical.

Se debe advertir que las condiciones peyorativas del barro en el campus, la excesiva afluencia de personas, la intensa lluvia y el ruido de los altoparlantes, impidieron realizar adecuadamente las entrevistas (como se programó antes del viaje), y solo se pudo recoger algunos criterios, que a continuación se expondrá⁴¹⁹. Algunas que he recopilado, en unos casos en inglés, y en otros casos en español, permiten situar aproximaciones al modo de entender y vivir la cultura del metal.

Cuestiones generacionales marcan el acercamiento al heavy metal, ya sea por herencia familiar o, en mayor medida, por influencia de la juventud. Sin duda, se reconocen como una comunidad musical, independientemente de que los lugares de procedencia sean diversos, están movidos por la música. Marco, es alemán y tiene 39 años, su padre fue quien le introdujo en el heavy metal, desde sus 6 años de edad, él piensa que el heavy metal le permite mirar desde otro ángulo el sistema de vida “conservador”, en el cual ha vivido, como él mismo lo afirma: “Germans are historically reserved, and can free the heavy metal [...] that old way of being German”⁴²⁰.

Guillermo de 21 años, vive en Ausburgo, y ha tenido que renunciar a su nacionalidad paraguaya para insertarse en Alemania: “I've been 6 years listening to heavy metal and I think I hear it because I do not know, sound, aggressive sounds, sounds ... And it's also a different style of music, music is not normal”⁴²¹. Sin embargo, a pesar de que muchos crecieron en la ciudad y, por ende, optaron el metal en sus gustos musicales. Otros como Andreas, de 36 años, que vive en Leipzig, el poder del heavy metal está en la

⁴¹⁹ Es importante mencionar que no se ha podido recuperar los audios de los criterios que se recogió de las entrevistas, se extraviaron en la mudanza de Madrid hacia la ciudad de Quito, sin embargo, se dispone de las entrevistas transcritas y las traducciones que se conserva en el archivo personal del trabajo de campo.

⁴²⁰ Traducción: “Los alemanes son, históricamente, reservados, y puedes liberarte con el heavy metal (...) de esa vieja manera de ser de los alemanes”.

⁴²¹ Traducción: “Llevo ya 6 años escuchando heavy metal y creo que lo escucho porque, no sé, el sonido, suena agresivo, suena... Y también es un estilo de música diferente, no es música normal”.

“mentalidad” más que en el lugar donde creces, ya que es capaz de propagarse hasta el campo: “It does not necessarily have to originate in urban areas. You can live in the countryside and most times, if you live in the countryside and have no influences of the city, you tend to listen more extreme things. I grew up in the countryside and everyone listened metal”⁴²².

El aislamiento o la rebeldía, en ocasiones, han sido estigmas asociados a los metaleros, algunos consideran que unos lo provocan, otros por no quedar excluidos de un grupo – donde se intercambian códigos y hay interacciones–, han optado por el heavy metal. David, de 36 años, de México D.F., piensa que en la adolescencia el metal es una cuestión de rebeldía, ya que luego es, ante todo, un *performance*, llegó al metal por “amigos, películas de vampiros, cuestiones vinculadas al terror: grotesco, monstruoso, que tiene vínculo con el heavy metal [...]. En la adolescencia el heavy metal para algunos es un estilo de vida, luego lo que cuenta es la puesta en escena”. Luis, venezolano de 32 años, es otro latinoamericano que vive en Brunswick-Alemania, a pesar de que en sus primeros intentos del colegio ensayaba ya el bajo con una banda, argumenta que el aislamiento no solo es cuestión de homogenizar un estilo vida, sino que, mucho más que eso, en los años 90 lo legítimamente aislado en su país natal era la poca difusión y presencia del heavy metal en los medios, eso sí, dominada por grupos pop: “Listen metal at that time was isolated , radio did not sound heavy metal , to hear something on the radio had to be more popular as Foo Fighters”⁴²³.

Uno de los debates que ha generado polémica en el heavy metal y metal extremo es la violencia icónica o sonora, habría que establecer, por supuesto, si para unos es arte, mientras que para otros el heavy metal es música y no tiene que ver con acciones de violencia. Los criterios difieren, uno de otro, sin embargo, la violencia, históricamente, forma parte de nuestras sociedades, al punto de una violencia sagrada y profana. ¿Hay imágenes violentas, el sonido es violento? Para Guillermo, el sonido es “agresivo”, mientras Andreas observa: “I do not think that violence is related to heavy metal music because, usually, or most guys I know and listen to metal, are not violent people, are peaceful”⁴²⁴. Fabián, ecuatoriano de 50 años, recorre hace algún tiempo conciertos de

⁴²² Traducción: “[...] no tiene necesariamente que originarse en territorios urbanos. Puedes vivir en el campo y la mayoría de veces, si vives en el campo y no tienes influencias de la ciudad, tiendes a escuchar cosas más extremas. Yo crecí en el campo y todo el mundo escuchaba metal”.

⁴²³ Traducción: “Escuchar metal en aquel tiempo era aislado, en la radio no sonaba el heavy metal, para escuchar algo en la radio tenía que ser algo más popular como Foo Fighters...”.

⁴²⁴ Traducción: “No creo que la violencia esté relacionada con la música heavy metal porque, usualmente o la mayoría de chicos que conozco y escuchan metal, no son gente violenta, son pacíficos”.

heavy metal europeo dice que: “El heavy metal no tiene nada que ver con la violencia [...] la música es independiente de la idiosincrasia”. Sin embargo, Luis reconoce que depende del género musical en el tema de la violencia: “[...] el Death metal se basa en la violencia como un acto, por ejemplo, Cannibal Corpse, dice cómo matar y desmembrar a alguien, mientras que el thrash metal describe la violencia, mira desde afuera la violencia”.

Al parecer dentro de la celebración del heavy metal la violencia, más bien, se convierte en un *performance* o, si se quiere, en una teatralidad. Si la gente es pacífica o violenta, o si el sonido es violento, o si las bandas proyectan desde su género algún tema de violencia, se diría que para los metaleros es una temática naturalizada, pues lo que, al fin y al cabo, cuenta es la música, y lo que rodea es el complemento. Luis, asimismo, aduce “No me fijó mucho en las letras, me fijó más en la música”, porque el hecho de censurar al heavy metal le resta su personalidad musical. Así lo confirma Omar, de 24 años, oriundo de Aruba, actualmente vive en Groningen: “[...] You can’t not censor the metal, if you censors the metal loses its quality because it is a music that is expressed”⁴²⁵.

Se debe tener en cuenta que hay un marco social en el cual se juega la identidad metalera, y que esta, precisamente, mucho tiene que ver en las transgresiones o fugas de esta cultura *underground*. Todos coinciden, eso sí, en que la expresividad y el arte es lo que se debe resaltar, y algo por lo que sienten plenamente identificación. Territorio, tradición, apropiación, hibridación, son tipologías que se adecuan al heavy metal globalizado, en la contemporaneidad, la proximidad a las culturas es un tema que merece destacar. Así lo expresa Marbe, de 32 años, originaria de Turquía, que actualmente vive en Munich: “Orphaned Land is a band of Israel. They combine metal with oriental music, I think it's pretty good because you combine your culture with the culture of heavy metal”.⁴²⁶

Una representación o una sonoridad ligada a lo social genera interés, tal como lo menciona Shadia, de 32 años, venezolana, vive en Sevilla: “Hay bandas que no solo se enfocan en la historia, hay bandas que hablan de la situación política, violencia. Read Against the Machine están, por ejemplo, siempre en contra del sistema. [...] El Heavy metal, estimula al público a indagar en la historia”.

⁴²⁵ Traducción: “No puedes censurar el metal, si censuras el metal pierde su calidad porque es una música que consiste en expresarse”.

⁴²⁶ Traducción: “Orphaned Land, es una banda de Israel. Ellos combinan metal con música oriental, creo que es bastante bueno porque combinas tu cultura con la cultura del heavy metal”.

Inmerso en el escenario, se observa la corporización sonora del público, algunos baten suavemente la cabeza, contagiados por la rítmica, concentrados en la banda de turno, varones y mujeres sueltan sus melenas de arriba hacia abajo y sacuden la cabeza con rebeldía, según se como puede captar el instante que una mujer metalera movía intensamente su melena (Imagen 69). Como si liberaran al cuerpo de un malestar o porque, simplemente, vivieran el hedonismo sonoro.

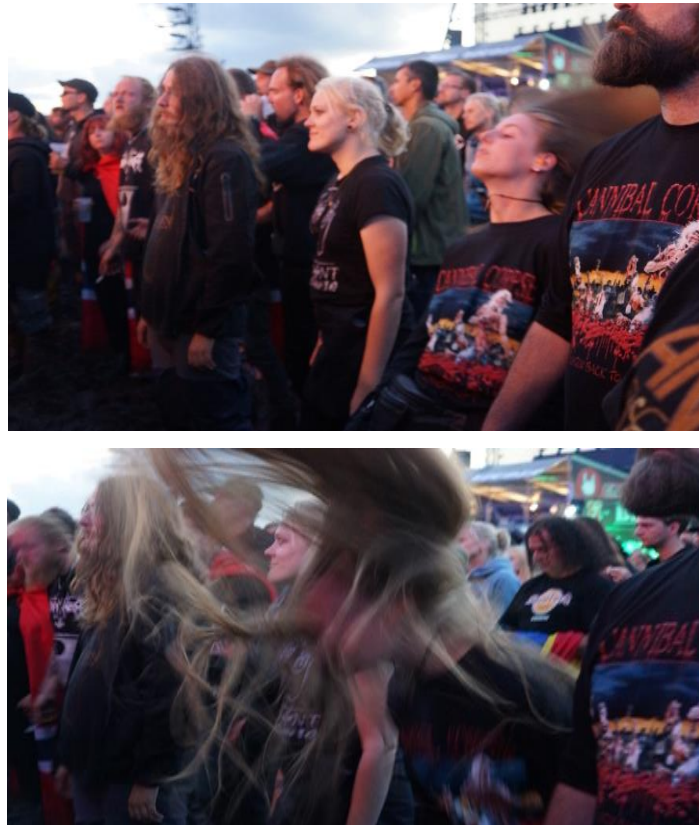


Imagen 69. Una asistente hace *headbanging*, su cabeza de arriba hacia abajo.
(Foto: Freddy Ayala Plazarte).

En un amplio espacio cubierto de lodo, donde suceden los conciertos, los varones expulsan juegos desafiantes de lanzarse a luchar, sin importar las consecuencias de los golpes, se divierten. Ofrecen un espectáculo corporal de la fuerza, muy similar a las épocas paganas en que los oponentes luchaban por el honor y por demostrar su poder. Lejos de la conducta normatizada en las ciudades, este escenario musical es propicio para revitalizar las batallas medievales o vikingas, a la vez que el cuerpo se convierte en el trasmisor y el centro de atención en la lucha. Es un cuerpo popular, revitalizado por los *metalheads*, a nombre del metal extremo. Cuerpos manchados de lodo, cuerpos que luchan, que evocan el pasado, y que llevan al extremo la celebración de la música.



Imagen 70. Lucha corporal en lodo del Wacken Open Air. (Foto: Freddy Ayala Plazarte)

Los juegos visuales de las luces, el humo, contribuyen a la brutalidad de la música, parece que estuviera en un espacio sónico y que las obligaciones cívicas habrían desaparecido. Nótese en la presentación de la banda Tryptikon (Imagen 71) que, de sus cinco integrantes, dos son mujeres y mueven sus cuerpos al ritmo veloz de los instrumentos ¿Masculinizan sus gestos o es otra forma de expresar la feminidad?, se pregunta el investigador en este momento, mientras las cruces invertidas y el fuego son parte de la performática de la banda, y el cartel de fondo, es una obra demoniaca del artista gráfico suizo H.R. Giger. Indudablemente en la corporalidad se expresa el efecto de la música. La corporalidad dispone de prácticas, como el acto de agitar el cuerpo y cantar velozmente. Un ritual sonoro de agitación que genera ruptura con el espacio cotidiano, unos apenas mueven sus cabezas y otros con atención observan la performática de los músicos, y otros ingresan en un espacio de liberación íntima, en la cual hallan la conexión con el metal.



Imagen 71. Presentación de la banda suiza Tryptikon, que practica death metal, hasta el black metal. (Foto: Freddy Ayala Plazarte)

Finalmente, el Wacken Open Air además de acampar y ver conciertos en el lodo, cuenta con su espacio de atracciones, denominado Big Garden, ahí se revitalizan juegos de batallas medievales o vikingas, tradiciones celtas de músicos tocando gaitas. Se muestra el proceso de obtención del acero y de armaduras (Imagen 72), es como si por un instante se volviera a un tiempo mítico, rebelde.



Imagen 72. Fotografía registrada en el Big Garden, donde se exhiben símbolos, armas y herramientas de la cultura vikinga.

Festival Concha Acústica.

El Festival Concha Acústica, 31 de diciembre de 2016 (al que se asistió y se ha referido en el Cap. III. p. 67)⁴²⁷, si bien, no admite comparación con la superestructura y la resonancia mundial del Wacken Open Air, sin embargo, y aunque no cuenta con acampar, lodo; no se permite la venta de cerveza u otra bebida alcohólica (no es permitido por las autoridades), bandas internacionales, o mucho menos cuente con un espacio para retraer gestas heroicas de los ancestros. Pero, es relevante para comprender las interacciones sonoro-corporales de los asistentes en el contexto de la escénica ecuatoriana.

Las limitaciones de orden económico, infraestructura, u organizacional, por las que ha tenido que posicionarse el festival (en sus públicos), en medio de un panorama cultural, como el ecuatoriano, en el que todavía existe distanciamiento a aceptar la música

⁴²⁷ Es importante decir que el trabajo de campo en el Festival Concha Acústica se basó en la observación participante, pasiva y panorámica, registrado en fotografías y anotaciones. No se realizó entrevistas, puesto que, para el desarrollo metodológico, se ha priorizado las entrevistas a los músicos de los años 90, que están referenciados en el Capítulo IV.

urbana, considerada, muchas veces como “extranjera”, “impropia”, “inauténtica”, son algunas de los aspectos que marcan su trayectoria.

Aun así, el entusiasmo celebrativo del heavy metal y el metal extremo convoca a públicos de diverso estrato social. A diferencia de que tradicionalmente sus padres les prohibían escuchar heavy metal, algunos metaleros que asisten a la Concha han encontrado una forma de convivencia e identidad grupal. El espectáculo funciona en la medida que se pueden conocer nuevas bandas, los organizadores están dando secuencia anual a los conciertos, sobre todo, es un campo abierto para gestualidades *cornutas*, donde los metaleros observan sus bandas referentes y corean sus canciones.

Se observa que descargan sus emociones, entre gritos, gestualidades, e intentan decir un mensaje cultural de que la escena “rockera” está viva. Asisten a un espectáculo que, evidentemente, está distante de los descomunales presupuestos, e infraestructuras, en los cuales el metal europeo o norteamericano se maneja, ellos asumen las limitaciones, pero lo que es importante subrayar, es que, luego del concierto, llevan el mensaje de que el metal es un arma cultural, dentro de un sistema social (ecuatoriano), con limitadas opciones para el quehacer artístico.

En una de las fotografías que se presenta, Satrina, vocalista de la banda de folk metal, Hiddenland (junto a los demás integrantes), levanta su brazo en señal de agradecimiento a los aplausos que recibía del público (Imagen 73). Como otras artistas mencionadas en la investigación, aporta a la presencia femenina en la escena musical, su estética más acorde a la vestimenta tradicional del metal, es otro rasgo distintivo, que reafirma su personalidad musical. Aun, cuando la Concha Acústica, sea un concierto de menor envergadura no deja de ser intimidante para un músico pararse en un escenario de unas 300 o 400 personas y ofrecer un espectáculo, así, las mujeres han ido ocupando espacios y redefiniendo el imaginario tradicional del metal.



Imagen 73. Satrina levanta su brazo en la presentación de Hiddenland (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Es indudable que la mayoría de bandas de aquel concierto que se asistió están conformadas por varones, lo cual confirma que la escénica mantiene el protagonismo masculino, mientras se registró las fotografías observaba las posturas de los músicos con los instrumentos. Cabello largo, cabeza inclinada a un costado, la guitarra sobre las piernas, vestimenta negra, y mientras tocan permean movimientos de atrás hacia adelante, lentamente (Imagen 74). Algo que puede constatar de la citada imagen es que, independientemente de las regiones, en la escénica, los músicos varones reproducen posturas y movimientos comúnmente jerarquizados en el metal extremo.



Imagen 74. Crossfire, heavy metal, en escena. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Sin la asistencia de públicos o bandas ningún festival de metal podría realizarse. En el Festival de la Concha Acústica el lenguaje global del heavy metal expone la mano *cornuta* (Imagen 75). Ciertamente, en festivales europeos el blanqueamiento cultural es dominante, pero, existen códigos de identificación que rompen las barreras ideológicas. Además, exhibe un instante de plena convivencia, donde levanta la mano y emulan un grito los asistentes, especialmente, mestizos y de rasgos indígenas. No se trata de un gesto solo folklórico del metal, se trata de que mientras dura el espectáculo dejan atrás las problemáticas sociales, las dificultades económicas, y experimentan sensaciones y emociones corporales que, según ellos, solo el metal es capaz de provocar.



Imagen 75. Headbangers en la Concha Acústica, diciembre 2016.
(Foto: Freddy Ayala Plazarte).

En definitiva, la propuesta escénica de los festivales en las regiones referidas, alemana y ecuatoriana, permiten aseverar que la fuerza masculina sigue siendo un espacio de glorificación de un pasado épico y guerrero y donde la mujer está teniendo mayor presencia corporizando su identidad. El hedonismo sonoro tiene influencia en el poder corporal y acapara públicos de ambos géneros, no obstante, la inserción de la mujer es más problemática porque históricamente la masculinidad jerárquica y tradicional se ha llevado el protagonismo y ha establecido el dominio sobre lo femenino, por lo tanto, el metal no ha estado exento de esta mirada.

Aunque mujeres y varones participan conjuntamente con movimientos corporales, códigos gestuales, vestimentas, preferencias musicales, es interesante observar que cuando agitan el cuerpo se convierten en una sola entidad, capaces de distribuir sus energías al hedonismo musical. El investigador se dio cuenta de la etnicidad de cada región, rasgos físicos de cada habitante (una de las cuestiones que más se puso atención): blanquitud, mestizaje, indigeneidad, afros, chinos, etc., y sin hablar el mismo idioma, o saber en qué consiste la letra de una canción, radica en la celebración grupal instantánea que prevalece. El metal sigue constituyéndose en un medio para socializar y ritualizar conductas y exponer identidades genéricas que, en otros espacios familiares, laborales, educativos, no están permitidos.

CONCLUSIONES.

Uno de los principales aportes de esta investigación ha sido estudiar la música popular urbana, metal extremo, en regiones descentralizadas, como la latinoamericana y ecuatoriana, teniendo en cuenta las influencias y conexiones con el metal global. Asimismo, se logró implementar un modelo analítico -metodológico, conceptual y de trabajo de campo- basado en estudios socio-culturales para enfocar la geocorporalidad y religiosidad en el metal extremo. Si bien, existe una amplia gama de subestilos, estéticas y narrativas, que han evolucionado del heavy metal, el objetivo principal se orientó a explorar el cuerpo en la geografía (geocorporalidad) y la religiosidad, tomando como casos de estudio, bandas de black metal, death metal, folk metal: noruego, latinoamericano y ecuatoriano. Entre las conclusiones a destacar:

1. En el ámbito del metal (heavy metal y metal extremo) y la globalización, se han podido encontrar diálogos entre el metal europeo y latinoamericano, a partir de la popularización de estéticas y narrativas, bélicas, ocultistas y monstruosas. Una de las conclusiones que se extraen del análisis de los contenidos es la globalización musical y el impacto hemisférico del metal extremo en regiones periféricas. Por una parte, podría resultar problemático tipificarlo en la perspectiva de la música popular urbana, sin embargo, concebirlo como una expresión popular ha permitido reflexionar la dimensión histórica que ha configurado el término “popular”, entendido, por ejemplo, en la Europa industrial del siglo XVIII, inherente al pueblo, la resistencia, los obreros, las costumbres y tradiciones, posteriormente en el siglo XX, acuñado para estudiar músicas étnicas, orales, masivas y comercializadas. Mientras que, la problemática de lo popular, en América Latina, no solo ha estado marcada por el colonialismo de músicas masivas o el colonialismo institucional-histórico, representado en la crisis económica y social y las luchas disidentes, como sucedía en los años 70 y 80. Además, lo popular ha sido utilizado para revindicar la etnicidad, las costumbres y tradiciones, un retorno a la etnicidad en detrimento del sistema colonial de administrar la política regional.

Por otra parte, la circunscripción del heavy metal (metal extremo) en la música popular urbana ha permitido analizar los desplazamientos y empoderamientos de lo popular en el marco de la globalización. El estudio del metal extremo en clave *underground* es una asignatura que ha contribuido a fortalecer la modernización de la música urbana, y en este ámbito, la globalización es una noción para leer cómo sus artefactos culturales traspasan fronteras locales e intentan relocalizarse en geografías descentralizadas (como la latinoamericana). La globalización no solo alteró el sistema de vida moderno

promoviendo marcas y modelos de consumo, sino que afectaría a tendencias urbanas de contracultura que nacían en las urbes y defendían la marginalidad, como es el caso del *underground* de los años 80 y 90⁴²⁸. El metal globalizado dispuso de canales y flujos tecnológicos para globalizarse (décadas en las que evolucionaron subestilos del metal (heavy metal, thrash metal, death metal, black metal), beneficiándose por ubicación y estatus cultural, geopolíticamente, las escenas dominantes europeas y estadounidenses⁴²⁹.

La popularidad del metal se incrementó en un contexto que devino de la contracultura, emancipación sexual, corporal y política y, no obstante, sus transformaciones identitarias modificaron la percepción cultural, al punto de que, incluso, Escuelas de pensamiento culturalista, como Chicago o Birmingham, se preocuparon por estudiar la subcultura y contracultura, en los años 70 y 80, concentrándose, exclusivamente, en el análisis socio-cultural de tendencias marginales americanistas y europeas. No obstante, el metal latinoamericano y ecuatoriano no gozaba del mismo reconocimiento, y aunque estuvo influenciado por el metal global, sus realidades culturales y sociales eran diferentes. Afín de contribuir a identificar elementos de análisis en este campo, se propuso el concepto de escena musical, donde se identificó geografías, prácticas, e interacciones de los músicos nórdicos, latinoamericanos y ecuatorianos. El concepto de escena sirvió, además, para problematizar el lugar de enunciación, las estéticas y políticas de representación, sobre todo del metal latinoamericano y ecuatoriano (de hecho, constituye una asignatura pendiente en el contexto académico del metal global y en la historicidad de la música popular urbana, que ha narrado mayoritariamente sobre las escenas dominantes).

Se ha determinado que el estudio de la música urbana latinoamericana, desde los años 70, todavía no reconocía al rock, protometal o heavy metal, como parte de su repertorio. Se había concentrado en la música popular tradicional y las fusiones de ritmos autóctonos y, cuando tipificaba la música urbana, reconocía a estilos como el *pop* o el rock alternativo, bajo la etiqueta de “música moderna”. Esta circunstancia perjudicaría su valoración y el desconocimiento estimularía la estigmatización. Recién en las últimas décadas y con el desarrollo de los Estudios Culturales y Decoloniales –desde los años

⁴²⁸ La globalización fue un fenómeno tecnológico masivo en los años 70, estimulado por el imperialismo americanista, y que tuvo implicancias en la cultura y la comunicación.

⁴²⁹ Varios músicos utilizaron canales de difusión alternativos como el fanzine, casete, vinilos, conciertos reducidos (o también, se conformaron disqueras independientes de metal extremo), puede decirse que, en su momento, no distribuían masivamente, pero con el recurso tecnológico lograrían popularizar sus imágenes y estéticas, bélicas y ocultistas, con posturas anti imperialistas.

80– en América Latina, se comenzó a estudiar el fenómeno de las migraciones poblacionales y las migraciones musicales, por ello, el rock “pesado” fue analizado en perspectiva sociológica y culturalista, debido a las censuras institucionales y políticas (Brito, 1990; Hopenhayn, 1998; Monsivais, 2000; Silva, 2002)⁴³⁰.

El *underground* en la región latinoamericana y ecuatoriana, desde los años 80, ha estado marcado por diversos contrastes de orden político, cultural y económico. La globalización capitalista a nombre del progresismo, trasladada a América Latina, ocasionó desigualdades, divisiones sociales, falta de oportunidades laborales, precarización en la salubridad, abandono cultural, estigmatización a músicas urbanas, aspectos que todavía no han podido resolverse en la esfera pública. Debido a la censura hacia lo extranjero, como le sucedió al rock en los años 70, la falta de espacios oficiales de distribución, las precariedades económicas de los músicos iniciados, difícilmente, contribuyeron a que el metal fuese reconocido. La escena latinoamericana se construyó en un contexto marcado por tensiones políticos y gobiernos progresistas, empresariales y neoliberalistas, en consecuencia, el metal reflejaría en su sonido parte del malestar social y su estética se comprometería con problemáticas locales, contraria a la estética del metal dominante que reflejaba los problemas de la política bélica global. Por ello, es destacable que el metal latinoamericano y ecuatoriano evidenciarían las desigualdades sociales y políticas, las lógicas del poder colonial, en las que han fracturado sus identidades urbanas. Lejos de la apropiación musical del metal global y del estigma social, sus consignas se han inclinado por un diálogo intercultural, revalorizando aspectos sociales de resistencia y reivindicación, enriqueciendo el panorama de las músicas mestizas.

Contrario a la ubicación geográfica de las escenas dominantes del metal extremo, la escena latinoamericana y ecuatoriana, en cambio, surgió en contextos geopolíticos, como se ha dicho, de masivas protestas y problemáticas políticas, que afectaron la percepción cultural de la música popular urbana. No solo porque los regímenes de turno se revelaron al consumo del rock y el metal por considerarlo músicas extranjeras (cantadas en inglés), que desviaba a los jóvenes, sino también porque de algún modo sirvió para satanizar y relegarlos a sectores marginales. Sin embargo, los intentos

⁴³⁰ Aun así, la ausencia académica a estudiar el metal extremo latinoamericano ha tomado un giro sobre todo en la última década, puesto que, a través de universidades o gestores independientes, han aparecido, entre otros, periodistas, estudiosos e investigadores que han organizado simposios y encuentros –según se ha referido en otras etapas de la investigación –y han comenzado a debatir a partir de documentales, artículos, o estudios particulares, algunas temáticas que comprometen al metal de la región.

estatales de marginalizar la importancia de la globalización musical del metal en la escena latinoamericana y ecuatoriana, no impidieron que se busquen modos alternativos e informales de acceder a las novedades del metal global. Por ello, el metal ingresó gracias a aficionados que viajaron y trajeron discos, acetatos, casetes, a pequeñas disqueras, conciertos clandestinos, pero, sobre todo, por la piratería de artefactos que se intercambiaron velozmente. El ocultismo globalizado en las escenas latinoamericanas era, al mismo tiempo, un misterio y un verdadero hallazgo; descubrirlo se convirtió en el espejo para replantearse una conducta rebelde y afianzar lo *underground*⁴³¹.

En conclusión, la globalización del metal extremo ha contribuido a repensar la función que cumple la música popular urbana cuando es producida en contextos políticos tensionados, desigualdades sociales y sistemas culturales marcados por tradiciones locales. La modernidad-colonialidad ha generado fracturas identitarias y, parte de ello, se recoge en las posturas críticas del metal extremo, parodiando al poder y descentralizando miradas que privilegian músicas masivas. La consciencia social y política del metal no es un hecho aislado, si se tiene en cuenta que su sonoridad y estética le ha permitido mirar más allá de las fronteras modernas y buscar alternativas de expresar su inconformidad reinventando el pasado. No se trata solo de una sonoridad moderna que relata la historia cultural de los sectores juveniles marginales en una época globalizada, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XX, se trata de una contracultura de resistencia y autonomía simbólica, frente al proyecto civilizatorio.

2. Otro campo significativo de análisis, a destacar en las conclusiones, comprende el estudio de la geocorporalidad y religiosidad en el black metal, death metal y folk metal, a partir de casos de estudio: Bathory (Suecia), Immortal (Noruega), Inquisition (Colombia), Sepultura (Brasil), Yana Raymi (Perú), Grimorium Verum, Vomitorium y Curare (Ecuador). Las bandas estudiadas en la investigación, ciertamente, responden a sistemas culturales; procesos, no solo de apropiación, sincretismo e hibridación, sino también de globalización y localización (glocalización); nociones que, en principio, podrían parecer contrapuestas, pero que, sin embargo, son complementarias cuando se trata de poner en contexto sus prácticas musicales y valorar sus nexos con narrativas populares de sus localidades.

⁴³¹ Pese a que el metal europeo y estadounidense, alcanzaron la cima del reconocimiento en las escenas, debe enfatizarse que las escenas latinoamericanas, al igual que de regiones asiáticas y africanas, por dificultades estatales, posibilidades económicas, problemáticas internas, o por no disponer de los recursos e infraestructura, no lograron visibilizarse entre los años 80 y 90. Pocas bandas, como Sepultura, Inquisition, Masacre, Mortem, Brujería, Hermética, Pentagram, Parabellum, establecieron nexos, contactos, o fueron contratadas por las disqueras oficiales del metal extremo.

Uno de los primeros hallazgos ha sido identificar la escasa reflexión sobre el cuerpo y la geografía en el black metal; subestilo desde el cual partió el análisis geocultural y esotérico. Ampliamente, los estudios contemporáneos del cuerpo abordan las relaciones de poder, la biopolítica, el género, el disciplinamiento o la canonización de modelos corporales implementados por el arte greco-romano, la fotografía o la industria en las urbes. Para amplificar la hipótesis de la investigación, en torno a la proliferación de imágenes nativas de black metal y su influencia o diálogo global en regiones latinoamericanas, se hizo necesario proponer abordajes sobre la corporalidad, que a pesar de que no trabajan directamente con el metal, han contribuido al campo disciplinario. En base a una articulación fenomenológica, sociológica y antropológica, entre el cuerpo y el espacio, entendida como corporalidad y, asumiendo el riesgo de caer en *clichés* contemporáneos, se la ha denominado geocorporalidad. Esta categoría ha sido de suma importancia a lo largo de la investigación, puesto que ha facilitado incorporar y analizar bandas de escenas musicales de regiones nórdicas, latinoamericanas y ecuatorianas.

En primera instancia, se ha demostrado que los subestilos del metal extremo han sido modelos o esquemas corporales regidos al estatuto de sus subestilos. Según se confirmó en la banda Destruction, modelos de apropiación global, en sintonía con el trash metal, hacia los años 90, revestían el cuerpo, además de encuerados, de simbologías bélicas, relativas a la guerra, cinturones de balas; su música y sus líricas glorificaban la destrucción nuclear y armamentística y utilizaban ambientes industriales, como telón de fondo. Los esquemas corporales del heavy metal y metal extremo alcanzaron notable popularidad, al punto de que músicos de África, Asia, América Latina, imitaron o encarnaron posturas y gestualidades, obscenas y masculinizantes, desafiaban el poder establecido, el disciplinamiento industrial y civilizado; eran cuerpos negados socialmente que no cabían en circuitos oficiales de consumo, pero que, resistían utilizando instrumentos industriales-metálicos, como guitarras, bajos, baterías, voces gruñidas y guturales, emulando armas de guerra, lo cual, les permitía afianzar sus identidades marginadas.

El cosmopolitismo ancestral, en el metal extremo, se hizo patente en la geocorporalidad sonora e icónica del black metal, en nuestro caso, el objetivo fue estudiar el cuerpo metalero en el paisaje, y, sin duda, el black metal escandinavo es el mejor representante y el pionero en el metal, por sus adhesiones románticas a un pasado mítico, oscuro y paganista. Para ello, decidimos alejarnos de la ciudad e indagar en regiones

descentralizadas como la escena del black metal en Noruega, cumpliendo un intensivo trabajo de campo, visitando lugares emblemáticos y paisajes en Oslo y Bergen. La experiencia corporal de percibir directamente la geografía nórdica modificó las perspectivas interpretativas y permitió trabajar con nociones como sistema cultural y emergente religiosidad, afín de demostrar que los sonidos estridentes del black metal surgieron en regiones descentralizadas, en respuesta al sistema tradicional de vida rural, expresando discordia frente al colonialismo religioso de la cristianización escandinava que usurpó simbologías vikingas y celtas.

El black metal noruego se visibilizó a partir de una coyuntura mediática que construyó el “pánico satánico”, no obstante, el mérito de sus actores estaba en sus canales y flujos informales: producciones precarias, tirajes mínimos, fanzines, utilizados simbólicamente en una tienda de discos (Helvete) para jerarquizar posiciones ideológicas y antirreligiosas. Así, la visibilización mediática de los escándalos del black metal en Noruega, a comienzos de los años 90, le otorgó un estatus internacional y posicionó el exotismo de una escena poco conocida y descentralizada. Bastaría la criminalización y el escarnio social para que la imagen satanista del black metal atraiga mayor atención y fascinación por el ocultismo moderno. El satanismo y paganismo se convirtieron en narrativas de la irreverencia urbana, alienación y socialización en el *underground* global. Por un lado, fueron resultado de modelos corporales globales y locales, dado que la escena absorbió el poder cultural del satanismo popular de la década de los años 70, el satanismo bíblico, para militar el satanismo teísta.

El satanismo moderno, en el black metal, se ha transformado en un modelo para institucionalizar símbolos medievales y profanos en el cuerpo: Satanás era un agente y un relato para contraponerse al idealismo y al progresismo moderno. Espectáculos profanos que se han ejemplificado en la investigación, como Mayhem o Gorgoroth, demuestran la utilización del cuerpo de los músicos para amedrentar a la mirada de los espectadores. Una estrategia que erige sonoramente mediante gruñidos, riffs violentos, baterías explosivas, una ritualidad profana, donde el cuerpo se convierte en el agente de la abyección y transgresión.

Por otro lado, se ha podido determinar que algunas bandas de ideología satanista posteriormente se inclinaron por el paganismo. El paganismo es un tropo que tuvo antecedentes en el romanticismo alemán, bajo la añoranza del paisaje (pintores como Kittelsen ensayaban paisajes rurales noruegos del siglo XIX y que han sido referenciados por bandas de black metal como Burzum), nacionalismo, ancestralidad

rúnica y esotérica, reivindicación de territorio, pureza racial, retorno a las deidades en narrativas odinistas como el *oskorei*, *Ragnarok*. Este folklore popular suponía contraponerse a la racionalidad y buscar una religiosidad y espiritualidad naturalista, erradicar el cristianismo, expresando la fuerza y el poder corporal en el ámbito sonoro e iconográfico, los gruñidos del black metal estaban más cercanos a una protesta romántica de añorar épocas oscuras y de contraponerse a una modernidad capitalizada.

Una postura que sincroniza con el nacionalismo estatal noruego de revitalizar costumbres y tradiciones, el paisaje y el sistema de vida nórdica, y que se han convertido en los insumos culturales de la herencia, sustentando la identidad e internacionalizando su imagen: el black metal ha sido referencial en esta difusión, porque ha recurrido a la pintura realista, la literatura popular del siglo XVIII y fantástica de Tolkien, la arqueología, la cosmogonía y la geografía.

Por otro lado, el sincretismo se expresaría en la regeneración localista –más bien glocalista– que surgió cuando la banda Bathory (Suecia) fue reconocida en el metal extremo como pionera en mirar la mitología escandinava, sobre todo por su álbum *Blood Fire Death* (1988) y en las fotografías de sesión, donde los músicos experimentaban una geocorporalidad vikinga; un hecho que alteró la sensibilidad arquetípica de la escena noruega por explorar el pasado ancestral, esotérico y religioso de sus antepasados, además, reinventaba en cantos épicos las batallas del cielo del Norte, o denunciaba las irrupciones de la cristianización en el vídeo de la canción “One Road Asa Bay”.

Pero, como se trataba de un cuerpo profano, revestido de simbologías bélicas, que exploraba el folklore popular geográfico, es interesante notar la modernización de la religiosidad ocultista, si se tiene en cuenta que, por un lado, portadas y fotografías de paisajes, por otro, la escénica corporal y sonora. La geocorporalidad ha permitido llevada a la fantasía y al misticismo el frío, los reinos de cuervos, como lo hacía la banda Immortal de Bergen (Noruega). Si bien sus músicos encarnaban la imagen tradicional ocultista en sus vestimentas encueradas, púas, *corpse-paint*, y fueron confundidos como satanistas, poca atención se prestaba al culto pagano que rendían a la ciudad de Bergen, exaltando sus paisajes en varias fotografías.

La geocorporalidad paganista de Immortal matizaba una sonoridad cruda y estremecedora, veloz y apabullante, arraigada al páramo nórdico, como si la frialdad de la región estimulara la regeneración de sus sonidos, además, sus integrantes buscaban el verdor o la blancura invernal de sus bosques, aparecían en medio de ellos, sintonizando

con criaturas y trolls, que ya fueron narrados por escritores de literatura popular noruega del siglo XIX. El paganismo moderno además rememora la historicidad hanseática y maderera, vikinga y medieval de la Bergen, si se tiene en cuenta la correspondencia económica e intercambio simbólico y cultural que se dio en los países del Norte. Una circunstancia que permite dimensionar que el black metal tributaba un pasado cultural y renegaba la cristianización mediante el sonido y el cuerpo, que se convirtieron en agentes de rechazo al colonialismo religioso, pero que, a su vez, caía en un extremismo localista y racial.

El paganismo nórdico constituyó una narrativa fundamental para fusionar cuerpo, paisaje, en el plano icónico y musical, modernizando y teatralizando épicamente un pasado heroico y mítico, que no tardaría en mundializar el neopaganismo metalero. A esta globalización se la ha denominado, en pasajes de la investigación, cosmopolitismo ancestral, puesto que permitió trasladar el análisis y encontrar diálogos con escenas latinoamericanas y ecuatorianas que retomaron imágenes corporales y geográficas de sus localidades.

El cosmopolitismo ancestral del metal cimentó patrones de representación geocorporal que fueron absorbidas en identidades de la escena Latinoamérica y ecuatoriana y, según se ha visto, motivó, en unos casos a mantener fidelidad y adhesión a esquemas corporales de subestilos como el black metal, death metal; y en otros, a reconstruir lo local, como el caso del folk metal andino. Así, en los casos de estudio del metal latinoamericano, se ha podido identificar las diversas formas de representar lo popular, el folklore y el ocultismo. Es interesante analizar las apropiaciones simbólicas y el glocalista de lo esotérico y lo ancestral, convirtiéndose en modelos de posicionar el hecho de ser “joven” y de identificarse con lo irreverente, en entornos dominados por políticas estatales neoliberales, contrastes étnicos y mestizos, religión institucional, lo genérico, la inseguridad; donde la música popular urbana, en el imaginario social, muchas veces, ni siquiera ha sido considerada como “música”, relegada a lo ruidoso y lo profano.

En este sentido, se ha constatado que bandas como Inquisition (Colombia) se adscribieron a las lógicas mundanas del black metal, promocionando la imagen satanista y paisajística, rindiendo culto no solo a narrativas demoníacas sino también esotéricas y sumerias. La geocorporalidad de Inquisition es significativa porque dialoga con los esquemas nórdicos del black metal y demuestra el sincretismo cultural de la música urbana, lejos de que sea vista su imagen como imitación, es interesante remarcar que su

postura ocultista surgió en un contexto social y político de la ciudad de Cali, dominada por ritmos musicales tropicales, fracturada por los conflictos del narcotráfico y donde el catolicismo ha sido una ideología religiosa ampliamente practicada⁴³².

Por una parte, nuestra indagación se ocupó de observar las bandas que seguían los estatutos ocultistas del black metal, pero, en el trayecto, se pudo analizar la transición y extrapolación de la geografía nórdica, es decir, no todas las bandas de metal extremo latinoamericano se regían a una imagen satanista o se habían visto directamente influenciadas. Las que se han analizado se inclinaron por la geografía amazónica y andina, encarnando una ancestralidad localista, que se adscribió a un cosmopolitismo ancestral. En sintonía con esta perspectiva, y aunque el análisis profundizaba en la escena ecuatoriana, se hizo un repaso a Sepultura (Brasil) y Yana Raymi (Perú). Por ejemplo, el cuerpo ancestral de Sepultura sería notable en el análisis de la glocalización del death metal, dado que sus músicos no solo en sus comienzos se regían estéticas de este subestilo, sino que retornaron a un etnonacionalismo indigenista. Mantuvieron convivencia con los indígenas Xavantes, visitando su aldea Pimentel Barbosa, afin de hibridar su música con sus cantos, danzas, tambores, según lo demostraron en el album *Roots* (1996).

El cuerpo ancestral de Sepultura permitió encontrar un diálogo histórico y cultural con las visiones colonialistas del cuerpo aborígen suscitadas, sobre todo, en el siglo XV, a raíz de la conquista, calificándolo de antropófagos y caníbales. La peyorativa mirada colonialista hacia el nativo construyó la idea de que los indígenas comían carne humana, engullían a sus enemigos, no poseían conocimiento o religión, muchas crónicas e ilustraciones mencionadas en la investigación dan cuenta de la estigmatización, exotización y negación del cuerpo aborígen, despojado de gracia, alma y en estado de “desnudez”. La exclusión histórica de la etnicidad en la narrativa occidentalizada de la colonización, fue una motivación para que Sepultura haya mantenido un nexo con los indígenas Xavante, pintándose el cuerpo y revistiéndose de sus simbologías y cosmovisiones, teniendo en cuenta que sus territorios han estado amenazados por misioneros evangelizadores, empresas transnacionales que atentan a su biodiversidad.

A pesar de que era una banda globalizada, es interesante reflexionar que su música e imagen, permitieron reconocer una geocorporalidad arraigadas en una brasileñidad,

⁴³² Además, es interesante decir que esta banda, al igual que otras como Parabellum, Reencarnación, no solo surgieron en un contexto local de guerrillas y antiimperialismo, sino de transformaciones religiosas, como fue el desarrollo de la Teología de la Liberación en los años 80, desestabilizando en América Latina el oficialismo entre la religión y el Estado.

contraria al folklore turístico de la samba o el fútbol. Muchos considerarían que las imágenes corporales de los músicos junto a los indígenas exotizaba su cultura, sin embargo, no cabe duda de que, desde la música urbana, su propuesta ancestral es representativa para reflexionar la heterogeneidad del metal latinoamericano⁴³³.

Si bien, el black metal es el subestilo que afianzó esquemas geocorporales de adhesión al paisaje y en el cual se ocupó gran parte del tratamiento de la investigación, fue interesante revisar el desplazamiento geográfico del black metal al folk metal, donde se reactiva la narrativa popular y tradicional. Por esta circunstancia, la intención de utilizar en el enfoque metodológico y tomar como ejemplo a la banda Yana Raymi obsedió en dejar establecidas líneas de análisis sobre la geografía y lo popular y valorar la dimensión cultural, en imágenes de músicos o líricas que celebraban la nostalgia y al *runa* andino. Yana Raymi, con un estilo death/folk metal, combinaba cantos guturales y líricas que hablaban sobre la tierra, los guerreros incaicos. Aparecían en un paisaje andino peruano de su localidad, retornando la mirada a los Andes, identificándose con el sistema de vida ruralista, lejos de las infraestructuras urbanas, sus músicos buscaban descentralizar la corporalidad urbana por una primigenia.

3. Al referir a los resultados de los casos de estudio en las bandas de la escena del metal ecuatoriano y de mayor importancia y profundidad en la investigación, Como se advirtió en el capítulo IV, el estudio del rock y el metal, desde una perspectiva académica, todavía no se ha visibilizado, socializado, o puede decirse que haya una producción editorial. Han sido periodistas y gestores, en su mayoría, quienes se han interesado en organizar charlas y conversatorios, o estudiantes de universidades que han escrito una tesis⁴³⁴. Sin embargo, la falta de apoyo y el desconocimiento estatal del aporte de la música popular urbana han impedido su desenvolvimiento, por lo tanto, no se puede aseverar que exista un punto de convergencia disciplinar, el panorama, efectivamente está en construcción.

⁴³³ Sepultura, por ejemplo, en el ocaso de la dictadura brasileña (1964-1985), si bien, al inicio cantaba sobre temáticas ocultistas, posteriormente, hablaban de la represión policial en la canción “Refuse and Resist”. La conciencia social y aborígen que practicaba la banda se matizó cuando se refirió a atrocidades cometidas con culturas aborígenes en la canción “Kaiowas”, o en el célebre álbum *Roots*, donde dejan claro el nexo con lo primigenio⁴³³.

⁴³⁴ Periódicamente, y como se ha mencionado, se ha realizado la Semana del Rock o el festival, Rockmiñahui, desde fines de los años 90, donde, además de los conciertos, ha habido charlas y exposiciones sobre el rock local. Y recién, en el mes de noviembre de 2018, con fines académicos, se organizó el I Seminario de Rock en la ciudad de Quito. Podría decirse que, generalmente, en reducidos tirajes, han circulado revistas autogestionadas que, por la falta de recursos, no han podido seguir editándose: Atahualpa Rock, Darkness Magazine, Historias del Lado Oculto de Quito, La Gazeta del Rock de Cuenca, Marfuz de Manta.

La agenda política ha sido uno de los actores que notablemente determinan la configuración del metal ecuatoriano, al punto de que ha sido acusado de “desnacionalizar” los proyectos nacionalistas de la música de las élites mestizas, no solo por adoptar una música extranjera y regirse a una estética ocultista, sino, sobre todo, por revelarse y satirizar a la política local, como sucedía con Pancho Jaime en los años 80, artífice del desarrollo del rock en Ecuador. Sin gozar de reconocimiento global o regional, la inserción del metal ecuatoriano ha sido compleja porque ha construido su estética en la negación social, muchos medios de comunicación, como se ha demostrado, tipificaban al rock como amenaza al sistema moral, religioso y familiar. Y sin disponer de canales de difusión sus miembros han buscado estrategias de socializar y practicar la música, impedidos de escuchar en cualquier sitio, incluso, por sus padres. El cuerpo metalero ecuatoriano ha confirmado que la resistencia al marco social es un recurso que solo es posible en la medida que sus miembros generen lazos de convivencia y socialización. A expensas de que su imagen comulgue con las estéticas globalizadas del metal extremo, sus narrativas y producciones han estado comprometidas con problemáticas locales, ligadas a la política, la religión, la moral, la identidad, el mestizaje, el indigenismo. La irreverencia ha sido motivo de escarnio público en la política local y estas circunstancias han mermado la importancia histórica y el valor cultural de la música popular urbana en la transformación de identidades, en regiones marginadas de músicas masivas. A diferencia de la enunciación privilegiada del metal global, el metal ecuatoriano no aparecía en mapas o cartografías del metal extremo, exceptuando destacadas bandas que han podido proyectarse internacionalmente, una deuda académica que debe motivar estudios futuros.

El trabajo de campo realizado en la ciudad de Quito, mediante entrevistas, asistencia a conciertos, descripciones y recorridos etnográficos de la ciudad, ha permitido demostrar que la división clasista de la ciudad juega un rol importante en la forma que el rock y el metal han sido entendidos. Una sectorización promovida por los organismos municipales, donde el imaginario cultural ha atribuido estatus a las clases altas en el norte y las clases de bajos recursos ubicadas en el sur. Una ciudad que ambiguamente se debate entre el hispanismo franciscano, el milenarismo ancestral, el colonialismo religioso y conventual, la modernización industrial, bancaria y empresarial de sus edificaciones, periférica en sus contornos, la participación de identidades urbanas y genéricas, que contrastan con los conceptos tradicionales de familia.

Y aunque siga en discusión el sector del surgimiento del rock y el metal en la ciudad de Quito es interesante señalar que la geopolítica marca los trayectos del metal y las formas de socializar la música, en los años 90 el metal además de que era satanizado, se adquiría en pequeños locales que pirateaban casetes y discos, y solo quienes tenían posibilidades adquirirían por catálogo y permitían realizar grabaciones. Organizaciones del sur de la ciudad como Al Sur del Cielo a través de la Concha Acústica durante varias décadas han promovido conciertos o actividades musicales para que el “movimiento rockero” se afiance y han sido testigos de las generaciones de metaleros que han socializado identidades en sus espacios, no obstante, la contemporaneidad se caracteriza por descentralizar lo establecido, y las últimas décadas existen otros espacios de conciertos o actividades de socialización.

Es interesante además notar que en Ecuador cuando se habla de rock o “rockero” se incluye a toda la evolución del metal extremo, lo cual a nuestro entender resulta impreciso porque el metal extremo evolucionó del mismo y requiere de particularidad y tratamiento específico. Desde los años 80, y con el auge de los movimientos sociales en América Latina, se acuñó el “movimiento rockero” con la finalidad de reivindicar sus prácticas musicales y corporales, negadas por marco social. Sin embargo, la idea de movimiento canaliza la protesta y la lucha social, y actualmente la rápida proliferación de tendencias y públicos del metal extremo no se adhieren exclusivamente o explícitamente al “movimiento”, si bien mantienen el horizonte de la resistencia, sus narrativas y estéticas expresan nuevas identidades genéricas, étnicas, urbanas, por ello, se hizo necesario proponer el concepto de escena musical.

La precaria irrupción del metal en lugar de constituirse en una adversidad, se presenta como un desafío para leer las configuraciones sociales de los “jóvenes” frente a la identidad ecuatoriana, sobre todo de las últimas décadas. Constituida como un Estado Plurinacional desde el 2008, reconocimiento alentado por el “Movimiento Indígena”, una sociedad mestiza, indígena, afro, chola, montuvia, y donde se intercalan dialectos como el castellano y el *kichwa*, geografías distintas: serranía, costa, Amazonía, región insular, donde es imposible unidireccionar las interpretaciones culturales porque eso sería reducir importancia a sus peculiares tradiciones y celebraciones y cosmogonías. El metal quiteño se ha inscrito en una geografía andina, un entorno heterogéneo, híbrido, transcultural, que vive transformaciones constantes y resulta difícil tipificarlo y agruparlo.

La influencia tecnológica y la multiplicación de redes han disparado las estéticas y velozmente se ha expandido, sin embargo, en esta investigación se ha podido valorar sus prácticas musicales, recoger testimonios, sus formas de entender con la música sus realidades y reivindicar la identidad corporal. Esta regeneración identitaria, resultado de modelos de apropiación global, ha permitido observar que la influencia del metal actualmente, como sucede en la escena ecuatoriana, todavía no es un asunto estatal, y aún sigue promovida por gestores, músicos independientes, o grupos que impulsan actividades de menor escala.

4. La geocorporalidad y religiosidad del black metal, como eje discursivo y modelo del análisis, influiría directa e indirectamente en la globalización musical del metal y marcaría antecedentes sobre el arraigo a la geografía y las narrativas populares. En los casos de estudio de las bandas de Ecuador se han podido encontrar diálogos y conexiones al momento de comprender la glocalización sonora y ancestral del metal. En nuestros resultados del análisis, a nivel metodológico y conceptual, es fundamental remarcar nociones como globalización, glocalización, música tradicional y moderna, sistema cultural, religiosidad emergente, narrativa popular-folklórica, masculinidad y feminidad, ritualidad y celebración, ancestralidad y ocultismo, hibridación sonora y corporal, geografía andina.

En el campo analítico de los casos de estudio del metal de la ciudad de Quito, y sumando las nociones citadas en el anterior párrafo, se consideró necesario proponer abordajes, para abordar el metal, como música nacional e hibridación. En primera instancia, se enfatizó en la perspectiva de la música “nacional” (entendida también como ecuatoriana) con la intención de elaborar un marco referencial sobre el sistema musical ecuatoriano que se adhiere a la propaganda institucional de músicas mestizas como el pasillo, y aunque esto no impide el surgimiento de ritmos populares como la chicha o la tecnocumbia, o también la reterritorialización sentimental de ritmos históricamente comprometidos con la etnicidad y el mestizajes como el yaraví o el albazo y que paradójicamente han sido utilizados para fusionar con el metal, en el caso de Grimorium Verum y Curare. De ahí que se justifique haber caracterizado las nociones de música nacional porque si bien generan dificultades en el reconocimiento de la identidad y la enunciación patriótica no dejan de ser terminologías comunes en el imaginario cultural.

En segunda instancia, matizando los aportes de los Estudios Culturales Latinoamericanos, se enfatizó en la hibridación, especialmente de García Canlini

(1990). Esta noción contribuyó a caracterizar y reconocer los contextos culturales y transformaciones de lo popular en la modernidad, en la región latinoamericana y particularmente en la escena ecuatoriana. Es interesante haber propuesto la hibridación, pese a que ha sido motivo de debates académicos porque se ha considerado que resulta insuficiente para entender diferencias culturales y estratos sociales bajos o porque surgió como una alternativa frente a la ambigüedad del concepto de lo popular en los años, que se encontraba en crisis en la región. No obstante, en nuestro caso, en lo que concierne a la hibridación de músicas populares urbanas, es una noción que se ajusta a las prácticas y fusiones sonoras, iconográficas y corporales que se expresan en las urbes, y el metal ecuatoriano se inscribe en este circuito. Además, nos permitió comprender el diálogo político, la genealogía rural de sus actores, y sobre todo, la modernización, en ciertos casos, entre ritmos tradicionales con la electrónica y escénica del black metal, death metal y folk metal.

La modernidad, en el ámbito de la hibridación, puede entenderse como un relato que se debate en las contradicciones de lo que se piensa como territorio o geografía, localismo y tradiciones, puesto que cuando estas pasan a modernizarse o difundirse mediante artefactos tecnológicos o se mezclan tendencias aparentemente opuestas surgen nuevas sensibilidades y formas de entender lo popular. Estas aportaciones son logros fundamentales en nuestra investigación, puesto que han permitido elaborar conclusiones en las prácticas musicales, iconográficas y corporales de bandas como Grimorium Verum, Daniela Scalla (Vomitorium) y Curare.

En el caso de Grimorium Verum se destacan aportaciones, entre otros aspectos, el hecho de que sus músicos formaron la banda a inicios de los años 90 y es pionera en el black metal ecuatoriano. Para sus integrantes, antes de migrar a la ciudad de Quito y formar la banda, la pertenencia a zonas rurales de la serranía era una forma de entender el nacionalismo: amar a la tierra, defender el territorio, reactivar lo ancestral y aborigen. Esta circunstancia permite establecer comparativas con los músicos del black metal noruego de inicios de los años 90, puesto que gran parte de ellos provenían de sectores rurales de Bergen, Notodden, Telemark, Ski y fueron a Oslo a jerarquizar la escena. Sin duda, la proveniencia de los músicos de ambas regiones influye en su concepción geográfica y tradicional de entender la identidad nacionalista y, por otra parte, también globalizada, por encontrar el metal en las capitales: el black metal, como se ha dicho, se destacaría en zonas rurales y ahí empoderó sus atmósferas románticas y ocultistas.

Los músicos de Grimorium Verum han permitido encontrar diálogos con las transgresiones corporales del black metal, según han relatado en las entrevistas, intentaban lacerarse el cuerpo en sus presentaciones musicales. Pero, el punto más interesante de la banda, a expensas de su ideología de satanismo y paganista (que, sin duda, comulgaba con el black metal noruego), han sido la reminiscencia geográfica, trasladada al poder corporal y sonoro en la fusión del ritmo tradicional del yaraví y la leyenda popular “La Caja Ronca”.

Es relevante destacar la canción “Acnoracajal” porque ahí es donde los músicos aplican el mestizaje y el indigenismo musical, valiéndose de lo popular. Estando en sus lugares natales se vieron influenciados por los paisajes de la serranía andina y la herencia familiar que escuchaban músicas tradicionales como albazos, danzante, pasillo; un repertorio paisajístico y sonoro que estimularía a converger con las fusiones del black metal entre satanismo y geografía. Por ello, la portada del álbum “Acnoracajal”, como se expuso en la investigación, es una alusión al cortejo fúnebre de lo demoniaco y el miedo que se imprimía en las leyendas populares que luego de la colonización penetraron en los pueblos andinos, donde la religión católica pautaba la conducta de los indígenas y, por tanto, la noche era el símbolo del mal y lo prohibido.

No conformes con representar una leyenda popular que forma parte de la oralidad ancestral y colonial, dispusieron de introducir sonidos de yaraví ancestral para la canción “Acnoracajal”. Una postura glocalista, entre lo siniestro del black metal y lo primigenio del canto incaico, emitiendo gruñidos e invocaciones, la canción transmite la atmósfera popular de la leyenda, disponiendo además en pasajes de la canción de la colaboración de un profesor de canto tradicional. Esto, de algún modo, permite explicar la hibridación cultural del black metal ecuatoriano en esta banda, el diálogo con sus tradiciones, el entrecruzamiento de artistas referentes de la música mestiza, la apropiación de la música moderna y la búsqueda de un pasado incaico en la inserción del yaraví. Cabe señalar que Grimorium Verum en “Acnoracajal” no utilizó el patrón sonoro del canto incaico y guerrero del yaraví, más bien, utilizó composiciones elaboradas por una guitarra, y eso revela el carácter mestizo. Lo cual, además, explica por qué el yaraví es un ritmo exclusivamente indígena, a pesar de que esa sea la asociación y enunciación, como se indicó en la investigación, el yaraví incaico en Perú persistió gracias a que en el siglo XVIII lo retomaron cantantes mestizos.

Se concluye, por lo tanto, que Grimorium Verum dispuso de narrativas del sistema cultural andino y sincronizaba con una religiosidad ocultista y geográfica. Desde lo

cual, es interesante comprender la integración, en el aspecto sonoro e iconográfico, de estéticas urbanas (en cuanto al black metal) y tradicionales (la utilización del ritmo tradicional yaraví y una leyenda popular). Estas dicotomías en espacios político-institucionales no siempre logran conciliación o convivencia, si se tiene en cuenta que, el enfoque mediático y político de lo tradicional, es en la medida que fortalezca lo popular y lo urbano como enunciación de lo marginal. Es decir, institucionalmente no se plantean estrategias estatales de revalorización a estéticas musicales urbanas que hibridan lo urbano y lo popular y se remiten a reproducir una cultura tradicional, celebrativa, sin actualizar las tendencias modernas. Por ello, la música popular urbana, y en el caso del black metal ancestral y mestizo de Grimorium Verum, posibilita las interrelaciones, los diálogos interculturales, el agenciamiento de una identidad marcada por la geografía, historicidad, modernidad.

Siguiendo la línea de los casos de estudio, en la perspectiva híbrida de lo popular y el análisis de lo ancestral, en el mundo andino, otro caso de estudio que merece resaltarse es la banda de folk metal Curare. Una agrupación que además de la utilización de instrumentos del metal como guitarra, batería, bajo, e instrumentos de viento como las quenas o los toyo (en consonancia con Yana Raymi), y de fusionar rock, metal, hard core, thrash, disponen de ritmos de bandas populares locales que tornan a su música más celebrativa, festiva y carnavalesca; utilizando personajes de las fiestas populares de la serranía y espacios geográficos de los Andes, en sus fotos promocionales, fotogramas, vídeos musicales.

Se debe destacar el trayecto extramusical Curare, es decir, las alianzas políticas con los indígenas amazónicos en medio de coyunturas políticas del país, como uno de los levantamientos indígenas a inicios del milenio, y que influyeron en el nombre de la banda, a pesar de que la iconografía de la banda es notablemente de la serranía andina. Es de subrayar la postura social y crítica de sus integrantes, frente al panorama social, económico y político, lo cual ha influido en sus líricas. No es un hecho aislado que el rock y el metal ha representado en el Ecuador lo periférico frente a la centralización del poder estatal en músicas masivas y comerciales; y en detrimento de la política local que ha privilegiado lo empresarial frente a lo cultural, y en apariencia promulgue un estado plurinacional.

Los obreros, los indígenas, los estudiantes de escasos recursos, han tenido que en muchas ocasiones agruparse y mantener posiciones políticas y de protesta. Los agrupamientos sociales de resistencia también han jugado un papel interesante en la

postura crítica que hayan tomado diversas bandas, en contra de los atropellos estatales a los territorios ancestrales, explotación minera y petrolera, el inconciliable diálogo entre los indígenas y los gobernantes de turno. Son temas coyunturales de amplia tensión y confrontación en el país; los sujetos políticos requieren encontrar diálogos y canales de ejercer sus derechos y proteger sabidurías, costumbres y de participar en la vida social. Por lo tanto, Curare es una banda que se ha construido y desarrollado en un contexto, como el expuesto, y por ello permite enfatizar que su música responde a procesos políticos, sociales, étnicos. Una hibridación que no se remite a una estética globalizada de hacer música sin una respuesta social y que por el contrario se sienten comprometidos con su entorno, no en vano sus integrantes provenían de provincia y al igual que Grimorium Verum valoraban la música tradicional que heredaron de sus padres.

En la investigación, analizamos canciones, fotografías, vídeos, imágenes, y se puede determinar que Curare es una banda que apela a renombrar lo andino y lo popular en la escena del metal ecuatoriano. En una cultura diversa que constantemente confronta al poder, como la de Ecuador, no han pasado por fuera de la ridiculización y críticas de sectores que no aceptan la folklorización del metal y que celosamente defienden el metal “purista”. No obstante, sus integrantes, conscientes de estos dilemas, han mostrado una geocorporalidad intercultural, agrupando a personajes de la fiesta popular como el Aruchico o el Aya Huma, afin de que sus representaciones icónicas sean más coloridas, festivas, y estimulen al pogo en sus presentaciones musicales. Han cantado sobre lugares ancestrales del mundo andino y han utilizado paisajes que transmiten la nostalgia y la memoria cultural.

El uso de personajes, lugares, y la combinación de ritmos tradicionales como albazos, bombas, instrumentos de viento, permiten concluir que Curare es una banda que tiene nexos con las narrativas de la fiesta popular en los Andes; donde conviven aspectos modernos y tradicionales, donde cobra fuerza el metal con el folklore, y el folklore deja de ser una etiqueta de exotización a lo extranjero y pasa a reinventarse en sonidos electrónicos modernos. Curare permite reflexionar que la fiesta popular en el mundo andino es un espacio legítimo de realización corporal y celebración, donde el carnaval y lo religioso y lo ancestral conviven, coexisten, comparten códigos, reinventan sus símbolos. A diferencia del folk metal europeo, especialmente el pagan metal ha utilizado paisajes invernales, instrumentos de pieles de animales, celtas, donde se puede notar un cromatismo oscuro, medievalista, comprometido con sus raíces históricas de

racialidad, ligado a sus narrativas populares esotéricas; el folk andino, en cambio, apuesta por lo festivo y lo celebrativo y lo colorido y por mostrar sonidos mestizos en tradiciones indígenas.

El último caso de estudio del cual se extraerá conclusiones es la vocalista y *performer* Daniela Scalla de la banda de death metal Vomitorium. A diferencia de los casos de estudio anteriores, mayormente caracterizado por músicos varones, y en general de la investigación, Daniela Scalla ha permitido introducir aportes al tema de lo femenino en el contexto del metal quiteño. Si bien nuestro trabajo no proponía historizar o periodizar, la elección de fotografías y canciones de la vocalista sirvió para elaborar criterios de construcción de la geocorporalidad femenina. Por una parte, el aspecto simbólico y ancestral de su encarnación en mujer Wuaorani, en las fotografías que seleccionamos, resulta interesante para matizar reflexiones en torno a los diálogos del cuerpo urbano y ancestral.

La corporalidad aborígen de recurrir a la encarnación de mujer Wuaorani ha confirmado que no se trataba de una estética sin una dimensión política, puesto que la vocalista y su banda estaban en conocimiento de los problemas petroleros, las misiones de evangelización, el confundir a los indígenas con bárbaros, las invasiones territoriales de empresas transnacionales, la usurpación de espacios de biodiversidad, la amenaza al sostenimiento del sistema de vida indígena que ha permeado con la perspectiva de migrar a la ciudad. Y pese a que hubo diversas marchas de los indígenas amazónicos, a inicios de la última década se convirtió en un problema internacional por el caso de la empresa Chevron. Estos factores fueron determinantes en la corporización de Daniela Scalla, lloraba petróleo en una de las fotografías y en otra sostenía una Tzantza (cabeza cortada) para metaforizar a los enemigos públicos de la política y las empresas.

Scalla permite entender que una coyuntura política podría convertirse en canción, como es C.R.U.D.O., donde se analizó la queja que realiza en su guturalidad de reclamar el vientre de la tierra y el territorio, incluyendo en tramos de la canción las voces de María Inma, una líder indígena. El revestimiento corporal de los integrantes de Vomitorium con pintura verde en sus cuerpos y la imagen Wuaorani de Scalla mantienen diálogo con la geocorporalidad amazónica brasileña de Sepultura, que se sintieron identificados con los problemas de los indígenas Xavante. Esto, sin duda, permite enfatizar que hay un diálogo histórico y regional en bandas de metal que se adscriben al cosmopolitismo ancestral y que toman una posición política al indigenizar el cuerpo.

Scalla sentía el poder ancestral y espiritual de convertirse por un instante en mujer Wuaorani; su proveniencia de orígenes ítalo-peruanos ayuda a comprender que la religiosidad emergente puede extrapolarse a tomar posturas políticas y reivindicar a la mujer indígena. Las alianzas entre el death metal, cantado por Scalla y el indigenismo permiten reconocer las paradojas entre el poder y el contrapoder, la cultura institucional y la contracultura, la apatía política y la insurgencia sonora. La fijación de Vomitorium en la geografía y los problemas de los amazónicas además de referenciarse en una coyuntura política tuvo otro tipo de motivaciones; por ejemplo, cuando algunos de sus miembros recorrían, por actividades familiares y laborables, estas regiones, y establecían convivencia con los indígenas.

La experiencia de incorporarse en espacios geográficos y mostrar irreverencia ante la política estatal que ha intervenido en los territorios y los problemas petroleros, han sido determinantes en el activismo musical de Vomitorium. El death metal de la canción C.R.U.D.O., al estilo más clásico de este subestilo, si bien no ha fusionado ritmos tradicionales (como hacía Grimorium Verum y Curare), ha servido para reconstruir simbologías en torno a lo guerrero y político de la mujer Wuaorani (hubo una marcha hacia la ciudad de Quito, donde exclusivamente participaron mujeres). No solo ha sido tradicionalmente madre y transmisora de los saberes amazónicos, sino que ha sido capaz de participar en la política pública, sin que eso signifique modificar su identidad, y más bien sea un emblema de respeto.

La vocalista de Vomitorium podría ser vista como un artefacto exótico por haberse vestido y pintado el rostro como mujer Wuaorani, y esto puede atribuirse a las concepciones localistas de la identidad nacionalista que recelan de lo étnico cuando se transforma en una representación mestiza. En sociedades que califican la identidad a partir de la imagen y no del contexto de la misma, difícilmente se llegarían a entender aspectos sociales y culturales que abarca el metal extremo. Por lo cual, el cosmopolitismo ancestral de Vomitorium es destacable porque reactiva la posibilidad de mirar la geocorporalidad con perspectivas críticas a coyunturas políticas de resonancia internacional y repercusión local; el metal se convierte en una música para entender las relaciones coloniales y reactualiza el poder etnicista de un pasado que constantemente necesita reflexionarse.

Otra conclusión que se puede extraer a partir del análisis de la mujer ancestral de Daniela Scalla, es que las discusiones y debates propuestos en torno a la negación histórica de lo femenino por parte de la masculinidad hegemónica se han puesto de

manifiesto en el metal extremo. Evidentemente, esta consideración podría reducir sus consignas irreverentes, anti institucionales, de amplia rebeldía a sistemas de vida que constantemente participan de la modernización. Y, ciertamente, desacreditaría el relato histórico y musical de su postura *underground* que ha permitido reivindicar a jóvenes de sectores marginales. Sin embargo, contemporáneamente, el desarrollo de estudios y disciplinas académicas, sociológicas, antropológicas, culturalistas, sobre el género, la escénica, la *performance*, las relaciones de poder entre lo femenino y masculino, se han trasladado al campo analítico de la música popular urbana, particularmente la escena del metal extremo.

Si bien, sus trasgresiones parodian a la religión, la política, la moral, la guerra, la decadencia, pero, sin duda, el extremismo sonoro y corporal ha promocionado una imagen masculina de la fuerza y poder, obscenidad y misantropía, blasfemia y arrogancia a los proyectos civilizatorios del orden y la disciplina. Sus orígenes relatan un protagonismo varonil que se ha expresado en el cuerpo metáforas viriles del poder y la guerra; en gran medida las bandas de metal globalizado estuvieron comandadas por varones y pocas veces se exaltó o promocionó bandas o artistas femeninas. Representaciones visuales de bandas como Manowar, Cannibal Corpse, Gorgoroth, por ejemplo, relatan la subyugación del cuerpo femenino a nombre de la estetización sonora e imagen metalera, subversión, abyección y violentación del orden.

Aspectos que han levantado polémicas y cuestionamientos sobre las posiciones extremistas del metal en torno a la masculinidad. A partir de lo cual, investigadoras del metal extremo sobre el género en escenas nórdicas revelan que los espacios escénicos están dominados por varones blanco donde se dificulta la participación e integración de mujeres, muchas se han insertado en prácticas escénicas como el *mosh* o el *headbanging*, afín de emanciparse al disciplinamiento corporal y encarnar la sonoridad. Estos espacios celebrativos continúan siendo reflexionados y abordados por diversos investigadores. En pasajes de la investigación se esbozaron apuntes sobre las variaciones en los últimos años en el metal global, donde han intervenido vocalistas o instrumentistas que se han destacado en bandas de mayoritariamente de gothic metal (sopranos), death metal o black metal, Arch Enemy (Angela Gossow y Alissa White-Gluz), Opera IX (Cadaveria), Theatre of Tragedy (Liv Kristine), etc.

La presencia femenina de estas artistas en la escénica del metal extremo ha generado espacios de representatividad global e identitaria que, sin duda, son motivacionales en la participación de mujeres en otras localidades. Daniela Scalla se circunscribe a este

circuito de la corporalidad escénica y ancestral, considerando que vocaliza un subestilo, como el death metal, caracterizado por guturales masculinos, y también porque no ha sido de fácil asimilación la presencia femenina en el metal quiteño. De hecho, se ha podido constatar que durante los años 90 todavía no era común la presencia de mujeres en conciertos y bandas, era reducida y suponía entrar en los rituales y formas de socialización de los varones, esto pudo haber diezmado el interés de más participación de mujeres en el metal.

En la escena quiteña, durante los últimos años mujeres metaleras han ido ganando espacios de visibilización, sea en bandas, públicos o como gestoras de eventos, agencias publicitarias, fotógrafas, periodistas, académicas, etc. Para Daniela Scalla, como ha declarado, era complejo insertarse a prácticas como el *mosh* o a cantar con una banda de death metal en un escenario dominado por varones, su corporalidad se exponía a la mirada masculina y su desafío era precisamente demostrar el poder femenino. Y a pesar de que la geocorporalidad Wuaorani de Scalla, en algún momento, generó interpretaciones tergiversadas descontextualizadas porque no se entendió el mensaje y porque en el imaginario cultural del metal es más común observar a mujeres metaleras revestidas de la estética convencional y cantando en bandas de metal gótico; es interesante concluir que su corporización brutal de death metal e imagen ancestral de algún modo fractura los estereotipos no solo de masculinidad sino de cómo se mira a la mujer metalera en la escena quiteña.

Por último, es fundamental señalar que el estudio de la mujer ancestral de Daniela Scalla -aunque no atraviesa las temáticas de la investigación porque nuestra hipótesis y enfoque metodológico priorizaba el análisis antropológico y social del cuerpo metalero en la geografía, ha permitido valorar y problematizar, en este caso de estudio, las interacciones de lo femenino en la escena quiteña- contribuyó a remarcar la labor de otras mujeres referenciadas en la investigación, como Mayarí Granda Luna y Gloria Bujnowski, manager y fotógrafa de Sepultura, en la era de los hermanos Cavalera y estuvo apoyando actividades en la conformación del álbum *Roots*.

En el caso de la vocalista y artista Mayarí Granda Luna, analizada en la investigación y a quien realizamos fotografías; para ella ha sido importante revindicar su cuerpo desde una perspectiva satanista y ocultista. Mayarí ha resistido a las opulentas miradas masculinas que veían con extrañeza su inserción en el metal, y también al sistema cultural marcado por una educación escolar donde se prohibía a la mujer llevar uñas largas o una imagen distinta a las convenciones. Tradicionalismos culturales sobre

conceptos de familia en torno a que la mujer estaba en la casa y cumplía funciones de maternidad, y el varón era el que salía a trabajar, pudieron haber repercutido mayor agrupación femenina en la cultura metalera. En Mayarí se puede identificar que la resistencia no solo es un asunto coyuntural, implica debatirse con los prejuicios sociales para sostener una autonomía identitaria.

Bujnowski, por su lado, confirma que ha habido mujeres artistas que participando y apoyado de coeditoras, ilustradoras o gestoras en la promoción de bandas de metal extremo, sin embargo, el protagonismo visual de agrupaciones de varones no ha permitido que se otorgue mayor importancia; porque, ciertamente, las bandas construyen una marca y es lo que se muestra al público. Asimismo, artistas visuales como Jannicke Wiise-Hansen ha aportado significativamente a la construcción icónica de bandas de black metal noruego (subestilo dominado por varones blancos), mediante la elaboración de logotipos o ilustraciones portadas de bandas como Burzum, Enslaved, Immortal, etc. La banda de dark ambient Aghast, formada en Noruega en 1995, y tenía a dos artistas: Tania Stene y Andrea Haugen y bajo los seudónimos Nacht (la bruja de la noche) y Nebelhexe (Niebla). Nacht también diseñaba portadas para bandas de black metal, como Isengard, y demuestra el valor artístico en servicio de este subestilo.

Estas conclusiones y fundamentos son solo un punto de partida en el quehacer académico, artístico y cultural de las mujeres en el metal extremo. La dimensión histórica entre lo masculino y lo femenino es un indicador que ha polemizado las lógicas de representación e interacción en el metal, Daniela Scalla, demuestra que la historicidad hegemónica de lo masculino no es un impedimento para reconstruir un contrapoder corporal femenino recurriendo a la ancestralidad de la mujer amazónica. Estas ambivalentes e híbridas formas de concebir el cuerpo permiten comprender la transculturación de lo popular y lo moderno, una religiosidad que explora en saberes ancestrales y problemáticas políticas. La mujer metalera está abriendo rutas de comprensión en torno a la participación de minorías en espacios escénicos del metal extremo,

5. Esta investigación ha constado que la proliferación de imágenes nativas, geográficas, mitológicas, religiosas, ancestrales de subestilos como el black metal, death metal y folk metal, que circulan en la globalización musical del *underground*, efectivamente, dialogan con las narrativas populares de sus localidades. El metal nórdico y latinoamericano cuando expone el cuerpo en la geografía se convierte en un repositorio

legítimo para la reflexión neopaganista e neoindigenista del metal, que pone a dialogar a sistemas musicales y culturales, distintos en sus sistemas y condiciones de vida.

La idea de reterritorializar con un sonido moderno la geografía y de apoyarse en iconografías antiguas es una de las características fundamentales en la hibridación moderna de la música popular urbana, donde el cuerpo metalero se visibiliza y permite debatir narrativas de la pertenencia al origen, la identidad, el desarraigo, la apropiación, el poder y el contrapoder. Y aunque la encarnación y reactualización de lo ancestral en una música periférica genere polémicas a las miradas tradicionalistas que se resisten a las fusiones contemporáneas, es interesante reflexionar que la glocalización es capaz de procesos de imitación, apropiación y relación con lo tradicional.

En el metal extremo, la religiosidad popular ofrece pautas de comprensión a símbolos y narrativas que son desprendidas de sus localidades, lejos de celebrarse mediante ritualidades aborígenes son trasladados a un espectáculo de sonidos electrónicos, donde sus actores se desempeñan en agendas de difusión global. En ambas regiones (nórdica y latinoamericana) el metal primigenio actualiza símbolos arcaicos con una dosis de religiosidad y fantasía. Pese a que lo popular corre el riesgo de deslocalizarse, pero, sin embargo, permite reconocer que las fronteras nacionalistas e institucionalistas se diluyen cuando la música alcanza geografías ajenas a sus localidades. Estas afirmaciones permiten afirmar que el análisis geocorporal del metal, es un asunto extramusical, debido a la modernización de simbologías satánicas, paganas, ancestrales y narrativas tradicionales, donde el cuerpo construye y modeliza gestualidades, estéticas, y expresa el poder en la *performance*, la representación y la encarnación de identidades religiosas.

Mientras en Escandinavia las bandas de black metal paganista o vikingo revientan a gestas heroicas de sus ancestros, porque ya no se encuentran en sus territorios, en América Latina, especialmente, en el mundo andino, los indígenas atraviesan problemas territoriales y políticos, se encuentran en sus cosmovisiones y saberes, celebrando ritualidades populares. Consecuentemente, el metal latinoamericano refleja plenamente estas disyuntivas, como parte de los malestares sociales de una época, mientras que el metal nórdico ha tenido que buscar un pasado ausente en su geografía. Por ejemplo, en las tradiciones ancestrales nórdicas han sido hoy reconstruidas y sus cuernos o tambores de piel reelaborados a partir de restos arqueológicos en museos, por el contrario, pese a la amenaza actual que sufren hoy las tradiciones en Latinoamérica, su presencia es fruto de una continuidad en diálogo con su historia.

Los esquemas geocorporales del metal extremo abren un debate para problematizar el cuerpo en la modernidad, donde ya no solo cuentan los relatos oficiales y canónicos del cuerpo, en torno a la belleza canónica, el cuerpo y el disciplinamiento industrial, el cuerpo y culpabilidad religiosa, el cuerpo y la moda convencional, sino que, ante todo, dan cuenta de una experiencia romántica, mítica, urbana, para revitalizar una postura adversa al cuerpo disciplinado.

En resumen, se concluye que la globalización musical es capaz de alterar las conductas tradicionales y regenerar identidades urbanas de un entorno. No en vano Kahn-Harris (2012), acertadamente, precisa que los metaleros (académicos, fans) en las últimas décadas se están volviendo analíticos y críticos al contemplar su propia escena. Lejos de lo controversial que puede resultar para la mirada social poner en contexto las lógicas mundanas, esotéricas, religiosas del metal extremo, es innegable el cosmopolitismo que ha alcanzado. Es un fenómeno mundial que merece ser analizado y reflexionado, el metal debe ser profundizado y puesto en cuestión, frente a su realidad política, social, económica, plurinacional; puesto que no se trata solo de una estética emergente, porque se ha demostrado a lo largo de este estudio, que sus actores encarnan identidades y son capaces de llevar la afición por la música a niveles de convivencia y de extremismo escénico. Las escenas latinoamericanas, asiáticas, de Medio Oriente y africanas, plantean nuevas interrogantes, abren sendas interpretativas, y no están al margen de las problemáticas de la hegemonía internacional, ni tampoco de la política interna. El metal extremo, en estas regiones el metal, comienza a germinar.

BIBLIOGRAFÍA.

- Acuña, A. (2015). *Interpretación de las representaciones de la cultura urbana gótica de Quito, en el caso del incendio de la discoteca Factory realizado por el Diario El Comercio*. (Tesis de pregrado). Universidad Central del Ecuador, Quito.
<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/5023/1/T-UCE-0009-391.pdf>
- Adell, J. (1997). La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología. *Trans. Revista transcultural de música* (s.p.).
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/263/la-musica-popular-contemporanea-y-la-construccion-de-sentido-mas-alla-de-la-sociologia-y-la-musicologia>
- Agamben, G. (2000). *Desnudez*. Anagrama.
- Agar, M. (2008). Hacia un lenguaje etnográfico. En *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp. 117-140). Gedisa.
- Alabarces, P. & Añón, V. (2008). ¿Popular (es) o subalterno (s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En P. Alabarces & M. G. Rodríguez (comps.). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 281-303). Paidós.
- Alabarces, P. (2016). Subalternidad /post-descolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares. *Versión*, 37, 13-20.
<http://version.xoc.uam.mx/>
- Amín, S. (2000). *El capitalismo en la era de la Globalización*. Paidós.
- Andrade, O. (2018). Antropofagia. En L. Moscoso Rivera (ed.). *Palabras de Combate (Manifiestos literarios latinoamericanos)*. (pp. 35-47). Mecánica Giratoria.
- Andrade, X. (1997). Carnaval de Masculinidades. *Íconos de ciencias sociales*, 2, 71-84.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/1241/6/RFLACSO-I02-08-Andrade.pdf>
- Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Acantilado.
- Aparicio, F. R. & Jaquez, C. F. (2005). Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 26(2), 352-356. www.jstor.org/stable/4121684
- Aretz, I. R. y Rivera, L. F. (1976). Áreas musicales de tradición oral en América latina. Una crítica y tentativa de reestructuración de los “cancioneros” establecidos por Carlos Vega. *Revista Musical Chilena*, 30(134), 9-55.

- Ardito Aldana, L. (2012). ¿Música popular o músicas populares?. *Malaidea (cuadernos de reflexión)*, 4, 59-80.
- Arguedas, J. M. (1997). La soledad cósmica en la poesía quechua. En S. Sosnowski (selección y notas). *Lectura crítica de la literatura americana* (pp.110-121). Biblioteca Ayacucho.
- Ayala Mora, E. (2008). *Breve Historia del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>
- Ayala Plazarte, F. (2013). *Mirada masculina en la representación del cuerpo femenino en cuadros del artista visual ecuatoriano Pedro Herrera O.* (Tesis de posgrado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3176/1/T1183-MEC-Ayala-Mirada.pdf>
- Ayala Plazarte, F. (2015). Expresiones barrocas: fiesta popular y religiosa. La imagen del Niño Jesús y el baile de las máscaras, en el barrio Langualó Chico, Parroquia de Aláquez-Latacunga. En *Vientos Paralelos. Acotaciones y reflexiones sobre cultura y literatura latinoamericana* (pp.77-86). Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ayala Plazarte, F. (2019). Metal épico, rebelde y romántico: Blood Fire Death de Bathory. En *Una estridencia en el abismo de la luz. Conexiones entre el arte occidental y el metal extremo* (pp. 88-100). Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí/Tinta Ácida Ediciones.
- Ayala Román, P. (2008). *El mundo del rock en Quito*. Corporación Editora Nacional.
- Ayala Román, P. (2011). *La oportunidad en los Jóvenes: La construcción de la problemática de “los jóvenes” en Ecuador desde los años ochenta.* (Monografía). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Azor Lacasta, A. (2004). *Dioses y Demonios: manifestaciones de la religiosidad popular en América del Sur*. Ministerio de Cultura.
- Barbolla, D. (2006). Técnicas de investigación: la etnografía como proceso de investigación. En T. Calvo & D. Barbolla (coord.). *Antropología: Teorías de la cultura, métodos y técnicas.* (pp. 567-581). @becedario.

- Barbolla, D. (2006). La observación participante. En T. Calvo & D. Barbolla (coord.). *Antropología: Teorías de la cultura, métodos y técnicas* (pp. 591-613). @becedario.
- Bardine, B. (2009). Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell. *English Faculty Publications*, 68, 125-139. https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1077&context=eng_fac_pub
- Bartra, R. (2011). *El mito del salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2011). La cultura, de la construcción nacional a la globalización. En *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (pp. 33-47). Fondo de Cultura Económica.
- Becker, U. (s.f.). *Enciclopedia de los Símbolos*. Swing.
- Benjamin, W. (1990). *Poesía y Capitalismo/Iluminaciones*. Taurus.
- Bess, M. (6 de octubre de 2016). Entrevista a Michel Foucault: “El poder, los valores morales y el Intelectual”. *History of the Present*, 4. <https://www.ersilias.com/el-poder-los-valores-morales-y-el-intelectual-entrevista-a-michel-foucault-el-3-de-noviembre-de-1980-por-michael-bess/>
- Black, J. (2019). *La Historia Secreta del Mundo*. Booket.
- Blacking, J. (2008). El análisis cultural de la música. En F. Cruces *et al.* (eds.). *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología*, (pp. 181-202). Trotta.
- Blacking, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* Alianza.
- Bonino, L. (2004). Obstáculos y resistencias masculinas al comportamiento igualitario. Una mirada provisoria a lo intra e intersubjetivo. *Actes Séminaire international Les hommes en changements: les résistances masculines aux changements dans une perspective d'égalité* (pp. 177-180). Université Toulouse le Mirail. <https://studylib.es/doc/5206566/obst%C3%A1culos-y-resistencias-masculinas-al>
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Brea, J. L. (2009). *Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad*. Centro de Estudios Visuales de Chile. www.centroestudiosvisuales.cl
- Britto García, L. (1990). *El imperio contracultural del rock a la posmodernidad*. Nueva Sociedad.
- Brotton, J. (2014). *Historia del Mundo en 12 Mapas*. Debate.
- Burbano de Lara, F. (1998). Ecuador: señas particulares. *Íconos: revista de ciencias sociales*, 4, 127. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/1373/4/RFLACSO-I04-16-Burbano.pdf>

- Cadena, L. E. (2014). *La Mama Negra de septiembre y su resistencia como fiesta popular frente al proceso de apropiación de esta celebración por parte de las élites laticungueñas*. (Tesis de pregrado). Universidad Central del Ecuador, Quito. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/3192/1/T-UCE-0009-249.pdf>
- Caguana, A. (2015). Ecuador: 25 años del primer levantamiento indígena. En *Marcha, una mirada popular feminista de la Argentina y el mundo*. <https://www.marcha.org.ar/ecuador-25-anos-del-primer-levantamiento-indigena/>
- Cairo, C. (2008). Clifford Geertz y el ensamble de un proyecto antropológico crítico. *Tabula Rasa*, 8, 15-41. <https://www.redalyc.org/pdf/396/39600802.pdf>
- Calabrese, O. (1994). *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra.
- Calvo, M B. (2017). Metal extremo y globalización en América Latina: los casos de Hermética (Argentina), Masacre (Colombia) y Brujería (México). En M. C. Dalmagro & A. Parfenluk (eds.). *Reflexiones comparadas (Desplazamientos, encuentros y contrastes)* (pp. 170-190). Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5735/Reflexiones%20comparadas%20.pdf?sequence=1>
- Calvo, M. B. (2018). Perspectiva indigenista en el metal de Argentina. *Revista Metal Music Studies*, 4, 147-154.
- Calvo, M. B. (2018). Las escenas del metal: discusión teórica a partir del caso de la provincia de Buenos Aires. *Question*, 1(60), 1-18. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4818/3999>
- Cando, E. (2018). Los sonidos mestizos del rock, cinco décadas de bulla en nuestra tierra. Desde el folklore progresivo de Amauta al longometal. *Ponencia presentada en el Primer Seminario de Rock en el Ecuador, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales* (pp. 1-7). FLACSO.
- Carmigniani, Ma. I. & Zurita, M. (2011). *Video reportaje: Espectáculo y crónica roja en el diario extra. Caso Factory*. (Tesis de pregrado). Universidad Politécnica Salesiana, Quito. <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/2519/1/UPS-QT00118.pdf>
- Carrión, F. (2007). *Ciudad, Memoria y trayecto*. Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos/Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

- Catells, M. (1996). Prólogo la red y el yo. En *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, I, 1-18. Siglo XXI.
<http://herzog.economia.unam.mx/lecturas/inae3/castellsm.pdf>
- Castillo, S. (2015). El Giro Corporal en Colombia. En S. Citro, J. Bizzerril, y M. Yanina (eds.). *Cuerpos y Corporalidades en las Culturas de las Américas* (pp. 119-150). Biblos/Culturalia.
- Castro-Gómez, S. & Mendieta, E. (1998). La translocalización discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (pp. 3-25). Miguel Ángel Porrúa.
<http://people.duke.edu/~wmignolo/interactiveCv/Publications/teoriassindisciplina.pdf>
- Castro-Gómez, S. Santiago, E. (1998). Latinoamericanismo, Modernidad, Globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (pp. 122-153). Miguel Ángel Porrúa.
- Cazar, D. (2017). *Nacionalismo visual: la construcción de discursos sobre música ecuatoriana en la revista Caricatura, entre 1918 y 1924*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
<file:///C:/Users/FREDY/Downloads/TFLACSO-2017DECB.pdf>
- Cedillo, N. (2011). Producción discursiva de la contienda política desde sujetos subalternos durante los años 70 y 80 en el Ecuador. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6277/2/TFLACSO-2011NCC.pdf>
- Cepeda, J. (2006). Rock: una especie de “folclor mundial”. *La Tadeo*, 72, 59-72.
<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/525/511>
- Cerón, K. (2013). Culturas urbanas: rock, hip hop, identidades juveniles y graffiti en el sur de Quito. (Tesis de posgrado). Universidad Central del Ecuador, Quito.
<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/3442/1/T-UCE-0002-6.PDF>
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Paidós.
- Christe, I. (2005). *El sonido de la bestia: La historia del heavy metal*. Robinbook.

- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Labor.
<http://librosoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>
- Civarello, E. (2017). *Quenas. Un acercamiento inicial*. <https://issuu.com/edgardo-civallero/docs/quenas>
- Clayton, M., Hernert, T. & Middleton, R. (2003). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Routledge.
- Clifford, J. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Coba, H. & Vinueza, D. (2012). *Influencia de la música heavy metal en la ideología de los jóvenes de los colectivos al Sur del Cielo y colectivo Norte de Quito*. (Tesis de pregrado). Universidad Politécnica Salesiana, Quito.
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/3921/1/UPS-QT03391.pdf>
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Machado Libros.
- Constitución de la República del Ecuador. 2008.
http://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_ecu_const.pdf
- Cope, A. L. (2011). Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music (Ashgate Popular and Folk Music Series. *Music Library Association*, 67(3), 563-566.
- Cornejo Polar, A. (1978). El Indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7&8), 7–21. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1184653/mod_resource/content/1/El-indigenismo-y-las-literaturas-heterogeneas-Antonio-Cornejo-Polar.pdf
- Cornejo Polar, A. (2002). Mestizaje e hibridez; los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana*, 68(200), 867-870. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5980/6121>
- Csordas, T. (2015). Embodiment: agencia, diferencia sexual y padecimiento. En S. Citro, J. Bizzerril, y Y. Menelli (eds.). *Cuerpos y Corporalidades en las Culturas de las Américas* (pp. 17-42). Biblos/Culturalia.
- Cueva, A. (1993). Los movimientos sociales en el Ecuador contemporáneo. El caso del movimiento indígena. *Revista de Ciencias Humanas*, 9(13), 31-46.
[file:///C:/Users/FREDY/Downloads/23793-77412-1-PB%20\(7\).PDF](file:///C:/Users/FREDY/Downloads/23793-77412-1-PB%20(7).PDF)
- Cunillera, M. (2005). ¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX. En V. Bozal (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo* (pp. 199-236).

- Dam, L. (2010). Cultura y construcción de identidades en un mundo globalizado. *Sociedad y Discurso*, 17, 1-20. <file:///C:/Users/FREDY/Downloads/867-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2541-1-10-20141008.pdf>
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (1994). *Introduction: entering the field of qualitative research*. En *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks. Sage Publications Ltd.
- Díaz Arboleda, J. (2016). *La construcción de la identidad en jóvenes: influencia de la música black metal en la ciudad de Cali*. (Tesis de pregrado). Universidad del Valle-Colombia, Santiago de Cali. <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/10221/1/0534373-S-2017-1.pdf>
- Díaz Polanco, H. (2006). El proceso etnográfico en el imperio. En *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia* (pp. 156-189). Siglo XXI.
- Donoso Pareja, M. (2014). Ecuador: identidad o esquizofrenia. En *Obras Completas (Ensayos)* (pp. 68-262). Mar Abierto.
- Durkheim, E. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Schapire.
- Dussel, E. (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. En *Ideologías políticas; ideologías; globalización; ciencias sociales; Europa*: (pp. 24-33). CLACSO. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf
- Dyreland, A. (2008). Popular Culture in Satanic Socialization. *Brill*, 55(1), 68-98.
- Eagleton, T. (2000). *La idea de cultura, Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós.
- Echeverría, B. (2008). El éthos barroco y los indios. *Revista de Filosofía "Sophia"*, 2, s.p. https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.
- Eliade, M. (1999). *Imágenes y símbolos*. Taurus.

- Elliot, J. (1984). El proceso de asimilación. En *El viejo Mundo y el Nuevo 1492-1650* (pp. 41-70). Alianza.
- Elvis, W. (2017). Las transformaciones del catolicismo en Colombia. En *Razón Pública*. <https://razonpublica.com/index.php/politica-y-gobierno-temas-27/10528-las-transformaciones-del-catolicismo-en-colombia.html>
- Escobar, T. (2012). *La Belleza de los Otros*. Casa de las Américas.
- Espinosa, M. F. (2012). Presentación. En R. Serrano Sánchez (comp.). *Rondando a J.J. Tributo a Julio Jaramillo Laurido* (pp. 7-8). Abya-Yala.
- Esteban, M. L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra.
- Estermann, J. (1998). ¿Cosmovisión, mito, pensamiento o filosofía?. En *Filosofía Andina (Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina)* (pp. 13-45). Abya-Yala.
- Falco. (2010). Nueva Crónica y Mal Gobierno. En AA.VV. *Desenganche (visualidades y sonoridades otras)* (pp. 24-33). La Tronkal.
- Fernández, M. (2015). Malestar en la cultura. Identidades globales y territorialidad. *La Jiribilla de cultura cubana*, 735, 1-3. http://www.gansterer.org/Text/Malestar-en-la-cultura.Identidades-globales-y-territorialidad_La-Jiribilla-Nr.735.pdf
- Fernández Spina, M. (2017). *El romanticismo alemán y la naturaleza*. (Tesis de pregrado). Universidad de les Illes Balears. http://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/2799/TFG_Fern%2B%C3%A9ndez.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Fernández Velásquez, J. (2013). Una aproximación al estudio de las músicas como parte del consumo cultural. *El Artista*, 10, 164-175. <file:///C:/Users/FREDY/Downloads/Dialnet-UnaAproximacionAlEstudioDeLasMusicasComoParteDelCo-4685547.pdf>
- Ferrante, C. (2008). Corporalidad y Temporalidad: Fundamentos Fenomenológicos de la Teoría Práctica de Pierre Bourdieu. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 20, 1-25. <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0808440299A>
- Finnegan, R. (2008). Senderos en la vida urbana. En F. Cruces *et al.* (eds.). *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología* (pp. 437-474). Trotta.
- Fiske, J. (1989). *Reading the popular*. Routledge.
- Flick, U. (2015). *El diseño de la investigación Cualitativa*. Morata.

- Follari, R. A. (2002). Los Estudios Culturales: descriptiva y fecunda y abdicación epistemológica. En *Teorías débiles. Para una crítica de la deconstrucción de los Estudios Culturales* (pp. 51-104). Homo Sapiens.
- Foucault, M. (1976). Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y Castigar* (pp. 82-137). Siglo XXI.
- Franco, J. (1997). La globalización y la crisis de lo popular. *Revista Nueva Sociedad. Democracia y Política en América Latina*, 149, 1-14.
http://nuso.org/media/articles/downloads/2592_1.pdf
- Freeborn, R. (2010). A selective discography of scandinavian heavy metal music. *Notes*, Second Series, 66(4), 840-850.
- Frith, S. (2008). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces *et al.* (eds.). *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología* (pp. 413-435). Trotta.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Paidós.
- Fukuyama, F. (1994). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona.
- Fundación Autor. (2005). Inquisition. En *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. Zona de Obras.
- Galicia Poblet, F. (2019). Defensores de la Fe *Autenticidad, Identidad y Heavy Metal en el siglo XXI*. En F. G. Poblet (ed.). *Heavy Metal a través del cristal. Nuevas perspectivas culturales*. Apache Libros.
- Garcés, F. (2009). De la interculturalidad como armónica relación de diversos a una interculturalidad politizada. En *Interculturalidad crítica y descolonización. Fundamento para el debate* (pp. 21-49). Instituto Internacional de Integración y CAB.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2001). Culturas híbridas, poderes oblicuos. En *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (pp. 260-318). Paidós.
- García Canclini, N. (2010). Estudios Culturales: ¿un saber en estado de diccionario?. En N. Richard (coord.). *En torno a los estudios culturales, localidades, trayectorias y disputas*, (pp. 123-132). ARCIS-CLACSO.
- Gómez-Luna, E., Fernando-Navas, D., Aponte-Mayor, G. & Betancourt-Buitrago, L. A. (2014). Metodología para la revisión bibliográfica y la gestión de información de temas científicos, a través de su estructuración y sistematización. *Dyna*, 81(184), 158-163. <http://dyna.medellin.unal.edu.co/en/index.php>

- Graham, L. (2008). *Xavante. Povos Indígenas No Brasil*.
<https://pib.socioambiental.org/es/Povo:Xavante>
- Gramsci, A. (1974). *Selection from the Prison Notebooks*. International Publisher.
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia del Música del Ecuador* (Módulo). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 195, 38-64.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398>
- González, J. P. (2011). Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(751).
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1362/1371>
- González Casanova, P. (2005). Sociedad Plural y colonialismo interno. En E. Ticona Alejo (comp.). *Lecturas para la descolonización. Taqpachani qhispiyasipxañani (Liberémonos todos)* (pp. 145-154). Universidad de la Cordillera-Plural.
- González Guzmán, D. (2004). Rock, identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano. *Revista Íconos de ciencias sociales*, 33-42. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/2204/4/RFLACSO-I18-05-Gonzalez.pdf>
- González Guzmán, D. (2012). *Entre Cultura, Contracultura y Movimiento Cultural: La Identificación de los jóvenes rockeros en la ciudad de Quito*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/4353/1/TFLACSO-2012DGG.pdf>
- Granholt, K. (2011). Sons of Northern Darkness: Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music". *Numen*, 58(4), 514-544.
- Green, N. (2012). *Asociación de Mujeres Waorani del Ecuador (AMWAE): voz y construcción de un sujeto político en la dinámica del Parque Nacional Yasuni*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9219/2/TFLACSO-2012NG.pdf>
- Grow, K. (2012). *Heavy Metal: del rock duro al metal extremo*. Art Blume.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Biblioteca Ayacucho.

- Guerra, M. R. (29 de septiembre de 2018). Marduk, la banda sueca de Black Metal que está siendo vetada en Latinoamérica. *Periódico digital RPP-Perú*. <https://rpp.pe/musica/internacional/marduk-la-banda-sueca-de-black-metal-que-esta-siendo-vetada-en-latinoamerica-noticia-1153232>
- Guerrón, A. M. (2012). *Jóvenes en Quito: nuevas identidades urbanas*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Guevara, J. *Comunicación personal*. 3 de noviembre de 2018.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la construcción de lo popular. En R. Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, 1-10. Crítica.
- Hawllbachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Antrophos.
- Hamburger Fernández, Á. A. (2014). El socialismo del siglo XX en América Latina: características, desarrollos y desafíos. *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, 9(1), 131-154. <http://www.redalyc.org/pdf/927/92731211006.pdf>
- Harnecker, M. (2010). América Latina y el socialismo del siglo XXI (Inventado para no errar): (pp. 1-68). <http://www.rebellion.org/docs/101472.pdf>
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C. & Batista, M. del P. (2014). *Metodología de la Investigación*. Mc Graw Hill.
- Herrera Valencia, B. (2010). Noruega: de colonia agraria a sociedad de bienestar. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1304413>
- Herrera, V. (2017). *Análisis semiótico de la música rock en las culturas indígenas de Ibarra, Cañar y Quito*. (Tesis de pregrado). Universidad Central del Ecuador, Quito. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/10786/1/T-UCE-0009-701.pdf>
- Heesch, F. (2019). Voice of anarchy: Gender aspects of aggressive metal vocals. The example of Angela Gossow (Arch Enemy). *Crimino/Corpus. Rock et Violences on Europe. Metal et violence*, 1-37. <https://journals.openedition.org/criminocorpus/5726>
- Hickam, B. (2015). Amalgamated anecdotes: Perspectives on the history of metal music and culture studies. *Revista Metal Music Studies*, 1(1), 5-23.
- Hidalgo, M., García Brunelli, O. & Saltón, R. (1982). Una aproximación al estudio de la música popular urbana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 5, 69-74. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1298>

- Hidalgo, Á. E. (2015). Universidad y agitación social en la década del 60. *El Telégrafo*.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/universidad-y-agitacion-social-en-la-decada-del-60>
- Hidalgo, Á. E. (2015). Política y economía ecuatoriana en los 90. *El Telégrafo*.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/10/politica-y-economia-ecuatoriana-en-los%2090>
- Hill, R. L., Lucas, C. & Riches, G. (2015). Metal and marginalization: Researching at the edges of exteriority: Gender, Race, Class and Other Implications for Hard Rock and Heavy Metal. *Metal Music Studies*, 1(3), 1-12.
<https://eprints.whiterose.ac.uk/89557/3/MMS%201.3-%20Introduction-%20Revised.pdf>
- Hjelm, T., Kahn-Harris, K. & LeVine, M. (2012). Heavy metal as controversy and counterculture. *Popular Music History*, 5-18.
<https://journals.equinoxpub.com/PMH/article/view/14426/11937>
- Hopenhayn, M. (1998). Tejido intercultural: del mestizaje originario al *massmediático*. En R. Follari y R. Lanz (comps.). *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*, 19-35.
- Howard, R. (2007). La identidad en las fronteras: posicionamiento discursivo en el campo social. *Por los linderos de la lengua. Ideologías lingüísticas en los Andes*, 167-242.
- Ima Omene, M. (2012). *Saberes Waorani y Parque Nacional Yasuní: plantas, salud, bienestar en la Amazonía del Ecuador*. Yasuní ITT/MCPA/PNUD/FMAM.
- Instituto Federal Electoral (2002). *Noruega: Sistemas Políticos y Electorales Contemporáneos*. Instituto Federal Electoral.
https://portalanterior.ine.mx/archivos3/portal/historico/recursos/Internet/Biblioteca_Virtual_DECEYEC/deceyec_DECEYEC/docs_estaticos/sis_elec_mundo/noruega_22.pdf
- Jáuregui, C. A. (2008). *Canibalia (Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina)*. Iberoamericana-Vervuert.
- Jara, F. (2019). *Elaboración de tres arreglos de temas del libro Yaravies Quiteños de Juan Agustín Guerrero, para formato banda de rock*. (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Cuenca.
<file:///C:/Users/FREDY/Downloads/3.%20Trabajo%20de%20Titulaci%C3%B3n.pdf>

- Jay, M. (2005). *Ojos Abatidos/ La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Kahn-Harris, K. (2000). 'Roots?': The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene. *Popular Music*, 19(1), 13-30.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal. Music and culture in the edge*. Berg.
- Kimmel, M. (2001). Masculinidades globales: restauración y resistencia. En C. Sánchez-Palencia & J. C. Hidalgo (eds.). *Masculino plural: construcciones de la masculinidad* (pp. 47-66). Universidad de Lleida.
- Knopke, E. (2015). Headbanging in Nairobi: The emergence of the Kenyan metal scene and its transformation of the metal code. *Metal Music Studies*, 1(1), 125-124.
- Lauer, M. (2001). "La modernidad, un cuerpo extraño: las culturas híbridas" de Néstor García Canclini. En S. de Mojica (comp.). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica* (pp. 40-46). Pontificia Universidad Javeriana.
- La Vey, A. (1969). *La Biblia Satánica*. Avon Books.
- Le Breton, D. (2002). Borramiento Ritualizado o integración del cuerpo. En *Antropología del cuerpo y modernidad* (pp. 121-139). Nueva Visión.
- León, A. (1983). *Del canto y el tiempo*. Pueblo y Educación.
- List, G. (1962). La etnomusicología en la educación superior. *Revista Musical Chilena*, 73-80. [file:///C:/Users/FREDY/Downloads/14192-1-37524-1-10-20110706%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/FREDY/Downloads/14192-1-37524-1-10-20110706%20(3).pdf)
- Llerena, C. (2019). *Un cuarto de hora de acceso para la tecnocumbia, lo kitsch y el racismo*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/15897/2/TFLACSO-2019CCLM.pdf>
- Longhurst, B. (1995). *Popular Music and society*. Cambridge: Polity Press.
- Rivas Montoya, L. M. (2015). Un acercamiento a la investigación cualitativa. *Revista Forum Doctoral*, 6, 1-28. <file:///C:/Users/FREDY/Downloads/2954-Texto%20del%20art%C3%ADculo-11284-3-10-20150530.pdf>
- López, V., Espíndola, F., Calles, J. & Ulloa, J. (2013). *Amazonía Ecuatoriana, bajo presión*. EcoCiencia. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=56384>

- López Martínez, A. (2014). *Heavy Metal. Historia, cultura, artistas y álbumes fundamentales*. Rainbook.
- Lowy, M., & Sayre, R. (2008). *Rebelión y melancolía: el romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Nueva Visión.
- Lucas, C., Deeks, M. & Spracklen, K. (2011). Grim Up North: Northern England, Northern Europe and Black Metal. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 279-295.
- Lull, J. (2009). *Medios, comunicación y cultura, aproximación global*. Amorrortu.
- Malinowski, B. (1970). *Una teoría científica de la cultura*. Sudamericana.
- Madrid, A. (2013). La discoteca Factory: estudio de caso sobre la emergencia identitaria del rock. *Revista del Instituto de la Ciudad Quito*, 1(3), 97-134.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6463/1/REXTN-QUR3-07-Madrid.pdf>
- Mäkelä, J. (2008). The State of Rock: A History of Finland's Cultural Policy and Music Export. *Popular Music*, 27(2), 257-269.
- Mansfield, J. (2014). Listening to Heavy Metal in Wadeye. En A. Harris (ed.). *Circulating Cultures* (pp. 239–262). ANU Press:
- Mariátegui, J. C. (2010). El proceso de la literatura. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. 175-270). Impacto Cultural.
- Marlb, T. (08 de mayo de 2019). Entrevista realizada en la ciudad de Oslo, Noruega.
- Marshall, C. & Gretchen, R. (2011). *Designing Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA. Sage.
- Martí Pérez, J. (1997). ¿Existe una identidad etnomusicológica?. *Actas del III Congreso de la sociedad Ibérica de Etnomusicología*, 23-25 de mayo de 1997 (pp. 57-66).
<https://digital.csic.es/bitstream/10261/38580/1/JMarti-1998>
[Existe%20una%20identidad%20etnomusicolog%c3%adca....pdf](https://digital.csic.es/bitstream/10261/38580/1/JMarti-1998)
- Martí Pérez, J. (2013). Presentación social del cuerpo, postcolonialidad y discursos sobre la modernidad. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad – RELACES*, 10(4), 78-90.
<http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewFile/203/144>
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gili.
- Martín Barbero, J. (2000). Mediaciones comunicativas de la cultura. En S. Castro Gómez (ed.). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (pp. 29-48). Pontificia Universidad Javeriana.

- Martín Barbero, J. (2001). Radical sin fundamentos. En S. de Mojica (comp.). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica* (pp. 62-64). Pontificia Universidad Javeriana.
- Martín Barbero, J. (2010). Notas para hacer memoria de la investigación cultural en América Latina. En N. Richard (coord.). *En torno a los estudios culturales, localidades, trayectorias y disputas*, 133-141. ARCIS-CLACSO.
- Martínez, S. (1997). Músicas populares y musicología aportaciones al estudio del heavy metal. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 241-257. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61268/4564456547936>
- Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, 73, 127-152. <https://papers.uab.cat/article/view/v73-martinez/pdf-es>
- McLuhan, M. & Powers, B.R. (1995). *La aldea global*. Gedisa.
- McWilliams, J. (2015). Dark epistemology: An assessment of philosophical trends in the black metal music of Mayhem. *Metal Music Studies*, 1(1), 25-38.
- Méndez Pérez, L. (2006). *Quiénes dictan la regla en el arte?*. *Artes La Revista. Universidad de Antioquia*, 11(6), 24-34. <http://culturagalega.gal/album/docs/198-008.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Gallimard.
- Mignolo, W. (1998). Postoccidentalismo: El argumento desde América Latina. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (pp. 26-49). Miguel Ángel Porrúa. <http://people.duke.edu/~wmignolo/interactiveCv/Publications/teoriassindisciplina.pdf>
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Ministerio Coordinador de Patrimonio. (2007). *Nacionalidades y pueblos indígenas, y políticas interculturales en Ecuador: Una mirada desde la educación*. MCPE/UNICEF.
- Miyamoto Gómez, O. (2011). *Significación y trascendencias textuales del heavy metal*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptb2011/septiembre/0673132/Index.html>
- Moebus, A. (s.f.). “Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini”. En

https://www.researchgate.net/publication/262743776_Hibridismo_cultural_clave_analitica_para_la_comprension_de_la_modernizacion_latinoamericana_La_perspectiva_de_Nestor_Garcia_Canclini/fulltext/03a98a3d0cf2db3db646ab0b/Hibridismo-cultural-clave-analitica-para-la-comprension-de-la-modernizacion-latinoamericana-La-perspectiva-de-Nestor-Garcia-Canclini.pdf

Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.

Montagut, E. (2014). Anarquismo y socialismo en América Latina. *Nueva Tribuna*.
<https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/anarquismo-y-socialismo-america-latina/20141019101232108348.html>

Montenegro, S. & Renold, J. (2007). *El fenómeno religioso. Diversidad y vigencia de la fe*. Capital Intelectual.

Montúfar, S. (2014). *La comunicación alternativa de Pancho Jaime como resistencia al poder en el gobierno de León Febres Cordero*. (Tesis de pregrado). Universidad Politécnica Salesiana, Quito.
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/6921/6/UPS-QT05547.pdf>

Moreno, G. (2011). Los diplomáticos de Noruega asisten a clases de black metal. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/internacional/20110714/54186316004/los-diplomaticos-de-noruega-asisten-a-clases-de-black-metal.html>

Moynihan, M. & Soderlind, D. (2013). *Señores del caos. El sangriento auge del metal satánico*. Es pop.

Muchembled, R. (2016). *La historia del diablo Siglos XII-XX*. Fondo de Cultura Económica.

Mullo Sandoval, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Ministerio de Cultura del Ecuador.

Muñoz Vasco, M. (2009). *Identidades musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en Quito de una serie de productos radiales sobre música nacional*. (Tesis de pregrado). Universidad Politécnica Salesiana, Quito.
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/2577/1/TESIS%20IDENTIDADE%20MUSICALES%20ECUATORIANAS.pdf>

Muñoz, M. (2012). *Gestión cultural de rock metal en Quito: ejercicio de derechos culturales en Quito desde la experiencia del movimiento metalero*. (Tesis de

- posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9181/2/TFLACSO-2012MMM.pdf>
- Myers, H. P. (2008). Etnomusicología. En F. Cruces et al. (eds.). *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología* (pp. 19-42). Trotta.
- Naranjo, P. (2012). La música tradicional ecuatoriana. *Elementos de identidad y expresión de pobreza, exclusión y subalternidad en el centro histórico de Quito*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9186/2/TFLACSO-2012PANA.pdf>
- Neff Van Aertselaer, J. (2001). Cuando Darth Vader sustituye al falo: la masculinidad como deseo reprimido. En C. Sánchez-Palencia y J. C. Hidalgo (eds.). *Masculino plural; construcciones de la masculinidad* (pp. 79-90). Universidad de Lleida.
- Nettl, B. (2008). Últimas tendencias en Etnomusicología. En F. Cruces et al. (eds.). *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología* (pp. 115-154). Trotta.
- Nietzsche, F. (1999). *Ecce Homo*. Edimat.
- Noys, B. (2010). 'Remain True to the Earth!': Remarks on the Politics of Black Metal. En N. Masciandaro (ed.). *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp. 105-128). Creative Commons.
- Núñez, M. L. & Rivas, A. (2018). Representaciones musicales en tiempos de violencia: Orígenes del metal peruano durante la crisis general de los años ochenta. *Revista Metal Music Studies*, 1(1), 209-218.
- Ochoa, J. P. (2009). *Identidad, Globalización y Estado: el caso de los jóvenes roqueros en Quito*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/2064/3/TFLACSO-JPOG2009.pdf>
- Olson, B. (2008). *I am the Black Wizards: Multiplicity, Mysticism and Identity in Black Metal Music and Culture*. (Tesis de posgrado). Bowling Green State University.
- O'Neill, A. (2017). *La Historia del Heavy Metal*. Blackie Books.
- Ordoñez Valverde, J. (2006). Banda sonora de contracultura. *La Tadeo*, 72, 83-90.
<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/527/513>
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ayacucho.
- Ortiz, R. (2004). *Mundialización y Cultura*. Convenio Andrés Bello.

- Pacini, D. (2011). The politics of Hybridity and mestizaje in U. S Latino Popular Music. En *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(751), 931-936.
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1361/1370>
- Paladines, C. (1990). *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. Banco Central del Ecuador.
- Panofsky, E. (2000). *Sobre el Estilo. Tres ensayos inéditos*. Paidós.
- Sánchez Parga, J. (2009). *¿Qué significa ser indígena para el indígena?* Abya Yala.
- Patton, M. (2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Sage.
- Peacock, J. (1989). *El enfoque de la antropología*. Herder.
- Perandones Lozano, M. (2015). Entre la música popular urbana y el Patrimonio Histórico Musical: una propuesta didáctica de hibridación. *Dedica*, 7, 125-139.
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/34857/206-MIRIAMPERANDONES.pdf?sequence=6&isAllowed=y>
- Pérez Colman, M. (2015). *Una sociología del cuerpo del rock*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. <http://eprints.ucm.es/29401/>
- Pérez, R. (1999). *Música afromestiza mexicana*. Universidad Veracruzana.
- Pintado, M. (2016). *La música metal del noroccidente de Quito*. (Tesis de posgrado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5855/1/T2425-MEC-Pintado-La%20musica.pdf>
- Poole, D. (2000). Una economía de la visión. *Visión, Raza y modernidad (Una economía visual del mundo andino de imágenes)* (pp. 77-109). Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. En *Modern Language Association of America* (pp. 33-40). www.jstor.org/stable/25595469
- Prieto, M. Á. (2015). *La música del diablo*. T & B Editores.
- Puiggrós, R. (1989). *La España que conquistó el Nuevo Mundo*. El Áncora.
- Quijano, A. (1992). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. *Perú Indígena*, 13(29), 201-246.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). CLACSO.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

- Rafanelli, C. (2014). La influencia de los pueblos originarios en el heavy metal. En G. Minore (ed.). *Cultura Metálica: Ponencias, Debates y Exposiciones de la 1º Feria del Libro Heavy de Buenos Aires* (pp. 57-68). Clara Beter.
- Rama, A. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Ramírez, J. A. (2003). *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela.
- Ramos, H. (2013). Ecuador: dictaduras del 70 moldearon la economía petrolera. *Revista América economía*.
<https://www.americaeconomia.com/analisis-opinion/ecuador-dictaduras-del-70-moldearon-la-economia-petrolera>
- Rejane, M. (2005). Los sonidos híbridos de la música manglebeat en un contexto de transculturación. *Revista Sociedad y Economía*, 8, 111-134.
<https://core.ac.uk/download/pdf/11860666.pdf>
- Riches, G. (2011). Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 315-332.
- Riches, G. (2013). An Exploration of the Embodied, Lived Spaces within the Leeds Metal Music Scene. En *Domestic space and Musical Space, 4th Global Conference Monday 9th September – Thursday 12th September*. Oxford, U. K.
- Robles, H. (2009). El montuvio: una mitología sobre la cual se funda la nacionalidad ecuatoriana. En J. de la Cuadra *El montuvio ecuatoriano* (pp. 7-50). Ministerio de Educación del Ecuador.
- Robles, R. (2014). Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales*, XI(18), 67-108.
https://www.researchgate.net/publication/228703719_Los_nuevos_rostros_de_la_musica_andina_a_traves_de_los_instrumentos_musicales
- Rodríguez, I. (1998). Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)* (pp. 84-101). Miguel Ángel Porrúa.
<http://people.duke.edu/~wmignolo/interactiveCv/Publications/teoriassindisciplina.pdf>
- Rodríguez, P. (2014). *Concha Acústica: cuatro décadas de historia*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rodríguez, P. (2014). Quito, en clave de rock. *Revista Q de la ciudad*, 48, 26-35.

- Rosales, J. P. (2007). *Testimonia Rock*. Banco Central del Ecuador.
- Roszak, T. (1968). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Kairos.
- Rubio, S. (2013). *Metal Extremo 1. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Milenio.
- Rubio, S. (2016). *Metal Extremo 2. Crónicas del abismo (2011-2016)*. Milenio.
- Rueda Escobar, T. (2012). *Rock. Comunicación alternativa y contrahegemonía. Estudio del montaje y procesos comunicativos en festivales heavy de la ciudad de Quito*. (Tesis de pregrado). Universidad Central del Ecuador, Quito.
<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/762/1/T-UCE-0009-17.pdf>
- Sáenz, B. (2018). Poetas Tzántzicos. En R. Arias (comp.). *Tzántzicos...poesía (1962-2018)* (pp. 11-17). Tzántzicos.
- Salazar, G. (2014). *Memorias y trayectos del rock y el Estado en la vida de Jaime Guevara*. (Tesis de posgrado). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito. <http://hdl.handle.net/10469/8642>
- Samper, A. (2006). El rock en procesos de formación musical. *La Tadeo*, 72, 191-198.
<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/issue/view/45>
- Sánchez-Palencia, C., & Hidalgo, J. C. (eds.) (2001). En *Masculino plural: construcciones de la masculinidad*. Universidad de Lleida.
- Sánchez Plasencia, A. (2016). Maquinaciones estéticas: Basca, banda de heavy metal de Cuenca. Análisis de “Culpables”. *Revista de Investigaciones Artísticas Tsantsa*, 4, 1-13.
<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/1056/920>
- Saravia, D. (2013). *Crisis en la dialéctica ideología-arte en las nuevas formas de la cultura: La opción política del Movimiento Rockero Quiteño*. (Tesis de pregrado). Universidad Central del Ecuador, Quito.
<http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/2344/1/T-UCE-0013-SP6.pdf>
- Schlenker, A. (2012). El debate por la perspectiva poscolonial. *Malaidea (cuadernos de reflexión)*, 4, 169-190.
- Sciscione, A. (2010). Goatsteps Behind My Steps: Black Metal and Ritual Renewal. En N. Masciandaro (ed.). *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp. 171-177). Creative Commons.
- Scott, J. (1993). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En J. Scott, M. Strathem, T. de Lauretis, D. Haraway., C.K. Steedman (eds.). *De género a mujer*.

- Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales* (pp. 17-49). Centro Editor de América Latina.
- Serrano, H. (2013). *Caso Chevron-Texaco: Cuando los pueblos toman la palabra*. Corporación Editora Nacional.
- Shakespeare, S. (s.f.). The Light that Illuminates Itself, the Dark that Soils Itself: Blackened Notes from Schelling's Underground. En N. Masciandaro (ed.). *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp. 5-22). Creative Commons.
- Shuker, R. (2009). *Rock Total: Todos los conceptos clave del rock y la música popular, desde los géneros musicales a las subculturas*. Robinbook.
- Silva, A. (2002). Culturas urbanas en América Latina. En *América Latina un espacio cultural en el mundo globalizado* (pp. 194-219). Convenio Andrés Bello.
- Singer, R. (2017). Hibridación, transmedialidad, transversalidad. En M. C. Dalmagro & A. Parfenluk (eds.). *Reflexiones comparadas (Desplazamientos, encuentros y contrastes)* (pp. 55-72). Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5735/Reflexiones%20comparadas%20.pdf?sequence=1>
- Skadiang, J. (2017). True Black Metal: Authenticity, Nostalgia, and Transgression in the Black Metal Scene. (Tesis de pregrado). Department of Gender and Cultural Studies The University of Sydney. https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/17219/Joel_Skadiang-Skadiang_J_Thesis_2017.pdf;jsessionid=A9DD4788D1B1C9BD100FDA892DE4D91D?sequence=3
- Spracklen, K., Brown A. R., and Kahn-Harris, K. (2011). Metal Studies? Cultural Research in the Heavy Metal Scene. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 209-212.
- Staden, H. (2013). *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y antropófagos situado en el Nuevo Mundo América*. Stockcero. http://www.stockcero.com/pdfs/978-1-934768-69-3_SAMP.pdf
- Stanley, B. (2015). *Yeah! Yeah! Yeah! La historia del pop moderno*. Turner.
- Steingress, G. (2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. *Política y Sociedad*, 45(1), 237-260. https://www.researchgate.net/publication/277265514_La_musica_en_el_marco_d_el_analisis_de_la_cultura_contemporanea_un_replanteamiento_teorico_y_metodo_logico

- Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Octaedro-EUB.
- Stoycheva, G. y Seppi, M. (2015). *Heavy Metal Music and Culture in Rapidly Changing Global Markets*. (Bachelor's Thesis). Jamk University of applied Sciences, Finland.
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/96715/Stoycheva_Gabriela%20%20Seppi_Marko.pdf?sequence=1
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Tapia, L. (2010). Formas de Interculturalidad. En *Construyendo una interculturalidad crítica*. CAB-Instituto Internacional de Integración.
- Taylor, T. D. (1997). Popular Musics an Globalization. *Global World Music, World Markets*, 1-37. Routledge:
- Taylor, E. (1958). *Religión Primitive Culture*. Hasper & Brothers Publishers.
- Thacker, E. (2010). Three Questions on Demonology. En N. Masciandaro (ed.). *Hideous Gnosis Black Metal Theory Symposium 1* (pp. 179-219). Creative Commons.
- Thompson, E. (1991). *Customs in common: studies in traditional popular culture*: The New Press.
- Thoreau, H. (2015). *Un paseo invernal*. Errate Naturae.
- Tolkien, J. R. R. (2012). *El Silmarillion*. Booket.
- Tucker, J. (2011). Permitted Indians and Popular Music in Contemporary Peru: The Poetics and Politics of Indigenous Performativity. *Ethnomusicology*, 55(3), 387-413. www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.55.3.0387
- Turner, G. (1990). *What is cultural studies?* Arnold.
- Ubidia, A. (1983). Antología del cuento popular ecuatoriano. En A. Ubidia (comp.). *Cuento popular andino* (pp. 9-18). Instituto Andino de Artes Populares el Convenio "Andrés Bello".
- Unda, R. (1996). *Identidad y Movimientos sociales: Proceso de constitución del movimiento rockero en Quito -Proceso de introducción del rock en Quito-*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- Unda, R. (2010). *Jóvenes y juventudes acción, representaciones y expectativas sociales de jóvenes en Quito ¿Qué hacen, qué piensan y qué esperan los/las jóvenes?* Quito: Abya-Yala.

- Usiña, F. (2012). Cultura popular y resistencia: apuntes propositivos descolonizantes. *Malaidea (cuadernos de reflexión)*, 4, 117-132.
- Valentín Ríos, E. (2015). Nuevas formas de identidad y subjetividad en los jóvenes urbanos a partir de la música: resistencia y transculturación. En D. Godoy et al. (ed.). *I Jornadas de Pensamiento Latinoamericano* (pp. 56-69). Universidad Autónoma de Entre Ríos.
- Varas-Díaz, N., González Sepúlveda, O., & Rivera, A. (2018). From the 'Patio' to the 'Agency': The emergence and structuring of metal music in revolutionary Cuba. *Metal Music Studies*, 4(1), 137-146.
- Vasan, S. (2011). The Price of Rebellion: Gender Boundaries in the Death Metal Scene. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 333-349.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2006). La investigación cualitativa. En I. Vasilachis (coord.). *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 1-22). Gedisa Editorial. <http://jbposgrado.org/icuali/investigacion%20cualitativa.pdf>
- Velasco, M. (2017). *Breve Historia de los Vikingos*. Nowtilus.
- Vera Rojas, Y. (2005). *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. Zona de Obras.
- Vianna, H. (1999). *O Misterio do Samba*. UFRJ.
- Vich, V. (2001). Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia. En S. López, G. Portocarrero, R. Silva, V. Vich, (eds.). *Estudios culturales, discursos, poderes, pulsiones* (pp. 27-39). Universidad Católica del Perú.
- Villalobos-Herrera, Á. (2006). El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. *Ra Ximhai*, 2(2), 393-417. Universidad Autónoma Indígena de México. <http://www.redalyc.org/pdf/461/46120205.pdf>
- Vomitorium. (2017). *Propuesta musical*. Archivo personal.
- Vulcano. (2005). *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. Zona de Obras.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness en Heavy Metal Music (Music / Culture)*. Wesleyan University Press.
- Walsh, C. (2009). Hacia una comprensión de la interculturalidad. *Revista Tukari*, 6-9.
- Walsh, C. (2010). "Raza", mestizaje y poder: Horizontes coloniales pasados y presentes. *Crítica y emancipación*, 3, 1-18.
- Weber, M. (1984). *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Weinstein, D. (1991). *Heavy Metal: a cultural sociology*. Lexington Books.

- Weinstein, D. (2011). How Is Metal Studies Possible?. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 243-245.
- Williams, R. (1958). *Culture and Society 1980-1950*. Chatto & Windus.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana (Análisis). *Ecuador Debate. Acerca del Buen Vivir*, 84, 177-191.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/3598/1/RFLACSO-ED84-11-Wong.pdf>
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Yepes Hita, J. L. (2014). Los orígenes filosóficos del Romanticismo. La naturaleza como epopeya inconsciente. *Revista Internacional de Filosofía*, XIX(1), 103-122.
[file:///C:/Users/FREDY/Downloads/1081-4182-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/FREDY/Downloads/1081-4182-1-PB%20(1).pdf)
- Yépez, S. (2015). *Para entender a Delfín Quishpe Reflexiones sobre estéticas populares e identidad*. Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional.
- Yumisaca, E. (2016). *La interculturalidad a través de la fusión musical: dos estudios de caso; la banda de rock Curare (longo metal) y la banda de hip-hop Los Nin (hip-hop andino)*. (Tesis de posgrado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5318/1/T2061-MEC-Yumisaca-La%20interculturalidad.pdf>
- Zelaya, J. (2001). Tejidos y religiosidad en los Andes. *Religión y religiosidad popular-realidades indígenas contemporáneas*, 2(1-2), 17-23.

Documentales.

- Beste, Peter, Berglin, Ivar, Washlesky, Mike & Semmer, Rob. 2007. “True Norwegian Black Metal”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=32iX5lbVDto>
- CineMauro Produções. 1996. “*Sepultura e Índios Xavantes*”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iBF1VmGAvgc>
- Ewell, Audrey. 2009. “Until The Light Take Us”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3koyK46MsUc>

Grude, Torstein. 1998. "Satan rir media". Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=S1vLC637cx0>

Mayhem. 1988. "Rehearsal with Dead". Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=Hv0TJupEgyo>

Noisey Colombia. 2016. "Parabellum: *El diablo nació en Medellín*". Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=kYmFM3AXcBQ>

Rodríguez, Pablo. 2016. *Rock Ecuatoriano* (Recuperado de una publicación en el año 1998). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ecsBJTsymRk>

Vallejo, Alejandra. 2016. *Otras Sonoridades: Mujeres en el Rock Quiteño*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DoVskfWLOHg>

Índice de canciones y videoclips.

Basca. 1997. "Hijos de...".

<https://www.youtube.com/watch?v=ikhOT8nTDqM>

Bathory. 1985. "Total Destruction".

https://www.youtube.com/watch?v=Sem_3Gm3n48

Bathory. 1988. "Odens Ride Over Nordland".

<https://www.youtube.com/watch?v=eY-Gag31dtU>

Bathory. 1988. "A Fine Day to Die".

<https://www.youtube.com/watch?v=OyYnstGB3rM>

Bathory. 1990. "One Rode To Asa Bay".

https://www.youtube.com/watch?v=eWxfeUi6y_0

Blaze. 1998. "From Here To The Eternity".

<https://www.youtube.com/watch?v=gVSzESj3Igc>

Black Sabbath. 1970. “Black Sabbath”.

<https://www.youtube.com/watch?v=MTHBEbivfZI>

Borknagar. 2015. “Winter Thrice”.

<https://www.youtube.com/watch?v=NDrrKv2wjvk>

Burzum. 1992. “War”.

<https://www.youtube.com/watch?v=YiHMy6V5Qjc>

Curare. 2014. “Así se goza”.

<https://www.youtube.com/watch?v=qF0MtDU8CTM>

Curare. 2014. “Tinku”.

<https://www.youtube.com/watch?v=okdG7Kyvi28>

Curare. 2014. “Puntyatzil”.

<https://www.youtube.com/watch?v=VkvxsmH3scw>

Decapitados. 2012. “Maleus Malleficarum”.

<https://www.youtube.com/watch?v=TvMSaY1wV-I>

Destruction. 1984. “Devil's Soldiers album”.

<https://www.youtube.com/watch?v=-Gzn5IxJuKs>

Dimmu Borgir & Orchestra Live at Wacken Open Air. 2012. Full Show.

<https://www.youtube.com/watch?v=El4zsUZjsDc>

Dúo Benítez y Valencia. 1958. “Puñales”.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZE7NIP3Kv6o>

Dúo Benítez y Valencia. 1958. “El poncho viejo”.

<https://www.youtube.com/watch?v=QMzS3ZxNZus>

Eluveitie. 2012. “A Rose For Epona”.

https://www.youtube.com/watch?v=_1lXdLus2WI

Gorgoroth, 2008. “Carving a Giant” (Live at Wacken Open Air).

<https://www.youtube.com/watch?v=RB1ga1lPiE0>

Grimorium Verum, 2010. “Acnoracajal”.

<https://www.youtube.com/watch?v=yEVb63zpwaM>

Hellhammer. 1983. “Satanic Rites”.

https://www.youtube.com/watch?v=EHFH50k_2nc

Hermética. 1989. “Cráneo Candente”.

<https://www.youtube.com/watch?v=ThVjA26WTD8>

Immortal. 1992. “The call of the Wintermoon”.

<https://www.youtube.com/watch?v=H2rJrB2pHtY>

Immortal. 2010. “All Shall Fall”.

https://www.youtube.com/watch?v=sOOebk_dKFo

Inquisition. 1998. “Those of the night”.

<https://www.youtube.com/watch?v=PyNiUIhIXcl>

Marduk. 2018. “Viktoria”.

<https://www.youtube.com/watch?v=3V1I9XyB4-E>

Mutilated Christ. 1997. “Blood of Bastard”.

<https://www.youtube.com/watch?v=IoLTDZTeX6k>

Parabellum. 1987. “Engendro 666”.

<https://www.youtube.com/watch?v=zB-wBqYpnGs>

Saxon. 1979. "Strangers in the Night".

<https://www.youtube.com/watch?v=BkKrUz45icE>

Sepultura. 2012. "Ratamahatta (Live on 2 Meter Sessions)".

<https://www.youtube.com/watch?v=6YUJit9iNE0>

Venom. 1981. "Wellcome to hell".

https://www.youtube.com/watch?v=_Sb46VD5CmA

Vomitorium. 2020. "C.R.U.D.O.".

<https://www.youtube.com/watch?v=ASAUkYCWBQk&t=899s>

Yana Raymi. 2012. "Guerreros de Sol".

<https://www.youtube.com/watch?v=9z3kPA0-kXk;>

Yana Raymi. 2012. "Donde los dioses Aguardan".

<https://www.youtube.com/watch?v=ftfv0uunM9M>

Infografía.

Mapas.

Mapa 1. Regiones geográficas del Ecuador: Costa, Sierra, Amazonía (Oriente), Insular.

Mapa 2. Principales lugares en el norte, centro y sur de la ciudad de Quito.

Mapa 3. Un ejemplo de la ubicación de tiendas y radios de metal en los años 90.

Mapa 4. Ubicación de conciertos desde los años 90.

Mapa 5. Puntos de concentración e intercambio informal de música, en los años 90.

Mapa 6: Territorios Waorani en la Amazonía ecuatoriana.

Tablas.

Tabla 1: Tipificación y caracterización de la música popular latinoamericana.

Tabla 2: bandas de metal extremo latinoamericano entre 1980 y 1990.

Tabla 3. Bandas ecuatorianas en la transición del rock al metal.

Tabla 4. Bandas de metal ecuatoriano entre 1991-2002.

Tabla 5: Bandas de black metal ecuatoriano en la década de los años 90.

Tabla 6: Geografía cultural, para un análisis del metal nórdico, latinoamericano y ecuatoriano.

Tabla 7. Instrumentos clásicos y sinfónicos del metal extremo.

Tabla 8. Instrumentos de folklore pagano

Tabla 9. Instrumentos de folklore andino.

Tabla 10. Características en la autoridad corporal metalera.

Esquemas.

Esquema 1. Evolución de la voz gruñida para el análisis de “Acnoracajal”.

Esquema 2. Voces guturales para analizar la canción “C.R.U.D.O”.

Cuadros.

Cuadro 1. Estrategia metodológica de la investigación.

Cuadro 2. Enfoques y campos de conocimiento para el análisis socio-cultural del metal extremo.

Cuadro 3. Estrategia etnográfica para el trabajo de campo.

Índice de entrevistas.

Entrevista n °1: Marbl, Tamara. 08 de mayo de 2019. Oslo, Noruega (corte: 1, 2).

Entrevista n °2: Sloan, James. 09 de octubre de 2018. Quito, Ecuador (corte: 1, 2, 3, 4, 5).

Entrevista n °3: Hurtado, Juan Pablo. 7 de octubre de 2018. Quito, Ecuador (corte: 1,2).

Entrevista n °4: Freire, Paulo. 7 de octubre de 2018. Quito, Ecuador (corte: 1,2).

Entrevista n °5: Calle, Xavier. 7 de octubre de 2018. Quito, Ecuador (corte: 1).

Entrevista n °6: Granda Luna, Mayarí. 17 de octubre de 2018. Quito, Ecuador (corte 1, 2,5).

Granda Luna, Mayarí. 14 de diciembre de 2016. Quito, Ecuador (corte 3, 4).

Entrevista n °7: Peterson. James. 26 de enero de 2019. Quito, Ecuador (corte: 1).

Peterson. James. 23 de enero de 2020. Quito, Ecuador (corte: 2).

Entrevista n °8: Equidnos. 20 de octubre de 2018 (corte: 1, 2, 3, 4, 5, 6,).

Entrevista n °9: Orellana, Washo. 13 de febrero, 2020. Quito, Ecuador (corte: 1,2).

Entrevista n ° 10: Scalla, Daniela. 15 de octubre de 2018. Quito, Ecuador (corte: 1, 2, 3).

Scalla, Daniela. 12 de diciembre de 2016 Quito, Ecuador (corte: 4).

Entrevista n °11: Cando, Eduardo. 31 de enero de 2019. Quito, Ecuador (corte: 1, 2, 3, 4).

Entrevista n °12: Rossi, Federico. 31 de enero de 2019. Quito, Ecuador (corte: 1).

Índice de imágenes y fotografías.

Imagen 1. Fotocopia, *Slayer Magazine*, hacia fines de los 90. (Foto: Internet).

Imagen 2. Portada del álbum *Born again* (1983), Black Sabbath.

Imagen 3. Portada del disco *Satanic Rites* (1893) de Hellhammer.

Imagen 4. La banda de thrash metal, Destruction, 1984.

Imagen 5. Ex Helvete: Lado izquierdo, escritos y vinilos. Lado derecho, sótano interior. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 6. Paisaje invernal, primavera de 2017, Hollmenkollen, Noruega. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 7. King Ov Hell, ex bajista de Gorgoroth.

Imagen 8. Baphomet utilizado en la promoción de *Soulside Journey* (1991), Darkthrone.

Imagen 9. Capilla de Holmenkollen, en Oslo, incendiada en 1992. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 10. Iglesia de Fantoft, en Bergen, reconstruida en 1996. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 11. Portada de la revista *Kerrang*, en marzo de 1993.

Imagen 12. Logotipo de Enslaved con el martillo de Thor en el centro.

Imagen 13. Bathory corporizando lo vikingo (1988), época de *Blood Fire Death*.

Imagen 14. Peter Nicolai Arbo, *Åsgårdsreien* (1872).

Imagen 15. Lado izquierdo: Quorthon, líder de Bathory; lado derecho: *Blood Fire Death*, 1988.

Imagen 16. Abbath y Demonaz en el paisaje de Bergen-Noruega.

Imagen 17. Abbath, en un bosque de Bergen. (Foto: Peter Beste).

Imagen 18. Paisaje de Bergen. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 19. Bosque de pinos en Bergen. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 20. El esquema corporal mortuorio de Vulcano en 1986.

Imagen 21. La estética anticristiana de Sarcófago en 1987.

Imagen 22. Brujería, personificando a músicos “narcos”.

Imagen 23. Parabellum, *Sacrilegio* (1987).

Imagen 24. Fotocopia *Guerreros de la muerte* (1986) de Hadez.

Imagen 25. Anuncio del Death Metal Holocaust (1985). (Foto: Internet).

Imagen 26. Dagon e Incubus, miembros de Inquisition. (Foto: Peter Beste).

Imagen 27. Inquisition, Oregon, marzo de 2016. (Foto: Peter Beste).

Imagen 28. *Los hijos de Pindorama*, grabado de 1562, Théodore de Bry.

Imagen 29. Grabados de Guamán Poma de Ayala, siglo XVI.

Imagen 30. Integrantes de Sepultura junto a indígenas Xavante, noviembre de 1995. (Foto: Gloria Bujnowski).

Imagen 31. La pintura corporal que los indígenas aplicaron a Sepultura.

Imagen 32. Sepultura: ensayando sonoridades en la aldea Pimentel Barbosa. (Contraportada).

Imagen 33. Tarsila do Amaral, *Abaporu* (1929).

Imagen 34. Logotipo de Yana Raymi, refleja la actitud mestiza del folk metal andino.

Imagen 35. Yana Raymi, en un paisaje de la sierra central peruana, hacia el 2007.

Imagen 36. Yana Raymi en una presentación musical.

Imagen 37. Paisaje andino en la localidad de Cuzco-Perú. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 38. Pancho Jaime y la batalla ideológica a la política. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 39. Portada del demo *Bajo el mismo extraño cielo* (1996) de Total Death.

Imagen 40. La versión en cassette del álbum *Hijos de...* (1997) de Basca.

Imagen 41. Panorámica de la ciudad de Quito, desde la reserva ecológica del Antisana. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 42. Cartel de un concierto metalero a inicios de los 90.

Imagen 43. Actualmente, mercado Arenas, donde funcionaba el local 100% Rock. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 44. Primer compilatorio de bandas ecuatorianas de metal, 1998.

Imagen 45. Afiche del festival de música gótica Goth Valley, diciembre del 2009, Quito.

Imagen 46. Afiche del concierto de metal gótico, discoteca Factory.

Imagen 47. Marcha solidaria por Factory, 26 de abril de 2008. (Foto: Agencia RPA).

Imagen 48. Festival de la Concha Acústica, Barrio Villa Flora, 31 de diciembre 2016. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 49. Festival Rockmiñahui, 2 de diciembre de 2018. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 50. Mutilated Christ, en una sesión de fotos en la década de los 90.

Imagen 51. A la izquierda, portada de *Ocaso de Luz* (1998). A la derecha, integrantes Legión.

Imagen 52. Portada de la *Revista Vistazo*, 5 de julio de 2001.

Imagen 53. Detalle de la portada diario *El Extra*, domingo 30 de septiembre de 2018. (Foto/Archivo: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 54. Mayarí Granda Luna experimentando el ocultismo. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 55. Portada de *Acnoracajal* (2010), Grimorium Verum.

Imagen 56. Logotipo de Vomitorium, estatuto del death metal. (Foto: Facebook/Vomitorium).

Imagen 57. Vomitorium en una presentación musical, 2013. (Foto: Santiago Frerez).

Imagen 58. Daniela Scalla personifica a una mujer aborígen Wuaorani.

Imagen 59. Integrantes de Curare en un bosque de eucaliptos, 2016. (Foto: Cortesía de Curare).

Imagen 60. Eduardo Cando en una presentación musical en vivo, diciembre 2016. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 61. Afiche promocional: danzante Aruchico, 2014. (Foto: Cortesía de Curare).

Imagen 62. Lado izquierdo: Gorgoroth *True Norwegian Black Metal (Live in Grieghallen)*, 2008. Lado derecho: Legion *Evocación del Mal*, 2011.

Imagen 63. Representación de satanás en el primer black metal de los años 80.

Imagen 64. Representación de Baphomet en el black metal escandinavo de los años 90.

Imagen 65. Representación de satanás en el black metal latinoamericano y ecuatoriano.

Imagen 66. Figuras icónicas del satanismo escandinavo.

Imagen 67. Satanismo corporal latinoamericano.

Imagen 68. Panorámica de uno de los ingresos al Wacken Open Air.

Imagen 69. Una asistente hace *headbanging*, su cabeza de arriba hacia abajo. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 70. Lucha corporal en lodo del Wacken Open Air. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 71. Presentación de la banda suiza Tryptikon, que practica death metal, hasta el black metal. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 72. Fotografía registrada en el Big Garden, donde se exhiben símbolos, armas y herramientas de la cultura vikinga.

Imagen 73. Satrina levanta su brazo en la presentación de Hiddenland (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 74. Crossfire, heavy metal, en escena. (Foto: Freddy Ayala Plazarte).

Imagen 75. Headbangers en la Concha Acústica, diciembre 2016. (Freddy Ayala Plazarte).

ANEXOS

1. Audios de las entrevistas citadas en la investigación. Enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1fAOW0kd02CdDig--yDwnTngNRIINSHvj?usp=sharing>

2. Entrevistas transcritas, realizadas en el trabajo de campo del Festival Wacken Open Air de Alemania, 2016.

ENTREVISTA 1

- Entrevistador: A.

- Entrevistado: B.

A: ¿Qué piensas acerca de la globalización del heavy metal en la generación que has crecido?

B: ¿Qué pienso de la globalización del metal en mi generación? Está cambiando, se está volviendo más diverso, es más complejo. Cuando comencé con el metal, tenía que si, sólo un nombre; como death metal, black metal, ambient o trash. Ahora tienes death metal técnico, brutal death metal, atmosférico... Se ha abierto bastante, ahora es más complejo, ahora es más grande.

A: Ok, gracias. ¿Qué impulso cultural o social, especialmente, te ha motivado a expresarte en el heavy metal?

B: Tiene que ver con el lugar de donde provengo; siempre me sentí un poco diferente del resto de personas y siempre intenté buscar tipos de música diferentes, así que recibí un cassette de mi padre que tenía a Black Sabbath y era un tipo de música diferente al que obtenías normalmente; así que por eso me adentré en el metal, porque quería algo diferente.

A: ¿Han tomado en cuenta aspectos de la literatura, el arte, o de otras culturas en las letras o imagen que proyecta la banda?

B: Sí, intento tomar un poco de mitología griega, o quizás de otros tipos de mitología; trato también de tomar algo de la demonología para crear una imagen-

A: ¿Cuáles mitologías?

B: Cualquier tipo de mitología que sea consistente con lo que intento expresar. Así que, cuando hago mi música, es personal, pero trato de crear la imagen y utilizo cualquier tipo de mitología.

A: ¿Y qué libros, poesía, literatura, también arte como imágenes...?

B: Sí, me gustan muchas cosas del libro de El Necronomicón, como los Mitos de Cthulhu, me gusta la imaginería de los Mitos de Cthulhu, el material gráfico de

Alhazred y Cthulhu, me gusta mucho esa imaginería; y usualmente, cuando quiero obtener algo increíble para la imaginería, eso es lo que más me gusta.

A: Ok, Hans, ¿qué rasgos identitarios hacen que el heavy metal sea considerado un movimiento políticamente contracultural y contrario a la cultura oficial?

B: Oh, es como... el heavy metal comenzó así; era una música que comenzó a expresarse en contra de, digo... Desde las primeras bandas, Judas Priest comenzó así, a expresar lo que querían expresar, cosas que estaban en contra de ellos. Y es algo que vino con las generaciones posteriores que también quisieron hacerlo, es una cuestión generacional.

A: ¿Cómo enfrentan a la mirada social cuando existe censura hacia temas que el heavy metal ha puesto de manifiesto como: la muerte, la guerra, el sexo, la religiosidad, el mito, lo monstruoso, la fealdad?

B: Bueno, cuando se trata de censura tengo que decir que no puedes censurar el metal, si censuras el metal pierde su calidad porque es una música que consiste en expresarse. En el death metal expresan mucho gore, mucha violencia; en el black metal es muy oculto y... Y si tratas de censurar la música para otra audiencia; ok, pueda que consigas una audiencia más grande y volverte mainstream, pero luego pierdes la calidad de la música.

A: ¿Qué tipo de símbolos, vestimentas, o imágenes utiliza la banda para sus presentaciones musicales?

B: Eh, me gustan mucho las cosas de Burzum... El material gráfico de "Filosofem" es dibujado, es como una pintura. A mí también me gustaría tener un álbum que fuese pintado, para que así fuese algo bueno, algo pintado. Realmente no me gustan los álbumes en los que se toman fotografías, en realidad quiero algo en lo que se hayan tomado el tiempo de pintarlo todo, una imagen.

A: Ok, gracias. ¿La popularidad del heavy metal obedece a la excentricidad de los músicos o a la elaboración de un lenguaje artístico?

B: ¿Cómo así, cómo así? Repite la pregunta.

A: ¿La popularidad del heavy metal obedece a la excentricidad de los músicos o a la elaboración de un lenguaje artístico?, ¿La música del heavy metal tiene una imagen cliché o es más artística?

B: Realmente depende de lo que escuches. Si te vas por el hair metal, es más imagería; si tratas de irte, por ejemplo, más hacia el death metal técnico, ahí tienes que ser un músico realmente bueno para tocar death metal técnico o power metal. Hay bandas que sólo tienen imagería, como algunas bandas de black metal que tocan cosas realmente simples, pero se ponen maquillaje y muchas otras cosas... Así que realmente depende de lo que escuches.

A: ¿En qué medida las diversas culturas que conviven en la ciudad, a la cual pertenecen, afecta o contribuye a la creatividad musical de la banda?

B: Ok, a ver... ¿Esta pregunta?, ¿En qué medida las diversas culturas que conviven en la ciudad, a la cual pertenecen, afecta o contribuye a la creatividad musical de la banda?

Ya, ¿pero qué tipo de creatividad de la banda?, ¿Te refieres a...? Porque, a ver, puedo darte ejemplos; como en Holanda, en la mayoría de ciudades a la mayoría de gente le gusta el death metal, pero luego en Groninga son más del black metal porque su ciudad está más apartada y es más pequeña, así que la gente está más apartada y es más emocional. Así que, sí, tendrías que darme un ejemplo; mayormente conozco sobre Holanda, Holanda es más que todo del death metal.

A: Finalmente, ¿conoces alguna banda de heavy metal que haya trabajado sobre lo étnico en alguno de sus álbumes?, ¿Podrías dar un ejemplo?

B: Así que... Déjame ver la pregunta.

A: ¿Conoces alguna banda de heavy metal que haya trabajado sobre lo étnico en alguno de sus álbumes?, ¿Podrías mencionar un ejemplo?

B: Oh, ¿un aspecto étnico de donde yo provengo? Ah, esa es una buena pregunta.

A: ¡Aruba!

B: En Aruba, bueno, había esta banda llamada Megaforce, tenían un álbum titulado “Pilgrims of Death” (en español, “Los Peregrinos del Death”) y básicamente era un álbum que estos chicos querían hacer, un álbum de death metal, y eso fue en los 90’s.

Ellos eran la única banda haciéndolo, y los peregrinos son personas que exploran; así que llamaron al álbum “Pilgrims of Death” (en español, “Los Peregrinos del Death”) porque “exploraron” el death metal, y eso fue en los 90’s.

ENTREVISTA 2

- Entrevistador: A.

- Entrevistado: C.

A: Hola, Guillermo. ¿Qué piensas acerca de la globalización del heavy metal en la generación que has crecido?

C: En mi generación actual el metal está en todo el mundo, pero no es tan grande como era en generaciones pasadas, porque hemos perdido... no sé, la gente no llega a escuchar heavy metal porque la radio, la televisión y todas estas cosas te dan otros estilos de música.

A: ¿Hace cuántos años escuchas heavy metal y qué factores han sido determinantes para identificarte con este género musical?

C: Llevo ya 6 años escuchando heavy metal y creo que lo escucho porque, no sé, el sonido, suena agresivo, suena... Y también es un estilo de música diferente, no es música normal; y eso está muy bien, porque te da una identidad para ti mismo, y es, como, música para ti mismo y es algo que tienes para ti y puedes hacerlo personal.

A: Ok, gracias. ¿Por qué, habiendo otros géneros musicales en la urbe, el heavy metal se convierte en un estilo de vida de muchos jóvenes headbangers?

C: Creo que eso sucede porque, no sé, es el estilo de la música, es agresivo y forma una especie de familia entre la gente; porque otros géneros de música no tienen, como, esta base leal de fans como la del heavy metal.

A: ¿El heavy metal es un espacio para la integración de jóvenes metaleros venidos de las periferias urbanas?, ¿Por qué?

C: Sí, porque cuando ves a otra gente que escucha heavy metal inmediatamente sabes que es tu amigo y que puedes hablarle, porque tienen algo en común.

A: ¿Has transformado tu cuerpo o tu modo de vida desde que escuchas heavy metal?

C: Sí, creo. Cuando comencé a escuchar heavy metal, fue como, abrí mis ojos a un nuevo mundo; comencé a leer diferentes cosas, ver diferentes cosas, todo ese tipo de cosas.

A: ¿Qué aspectos importantes para ti ha transformado el heavy metal en tu estilo de vida?

C: Como dije, abre tu mente para ver cosas nuevas, para ver más allá de lo que normalmente verías.

A: ¿Qué tipo de temas culturales o sociales tratan en sus letras e iconografías los grupos de heavy metal que más escuchas?

C: Oh, pues, depende de los géneros del heavy metal, porque tiene tantos subgéneros que tienes muchas variedades de imaginería, significados, canciones... Por ejemplo, el death metal es más sobre gore y violencia; el black metal va sobre lo oculto y satanismo; y el power metal es más sobre la épica y cuentos de hadas y cosas.

A: ¿En la ciudad a la cual perteneces con qué otras comunidades o grupos urbanos coexistes?

C: En Augsburgo coexisto con el techno, hay mucha gente que escucha techno; hay mucha gente que escucha música rap y hip-hop, hay... sí, eso es.

A: ¿Cuál es tu criterio sobre la fusión de instrumentos e iconografías de la música tradicional-étnica que han realizado grupos de heavy metal como: Sepultura de Brasil, Haggard de Alemania, Bathory de Suecia o Therion de Suecia? ¿Conoces algún otro caso similar?

C: No, no conozco un caso similar, pero entiendo que estas bandas hacen esto porque es su identidad, sus raíces; así que a veces necesitas explorar eso y es bastante bueno hacerlo.

A: Finalmente, el heavy metal ha sido practicado mayoritariamente por hombres, ¿conoces el rol de la mujer metalera, sabes de algún grupo o cantante, y si es así, qué es lo que te llama la atención cuando se sube a un escenario?

C: Sí, conozco muchas bandas con mujeres: Arch Enemy, tienes a Girlschool, tienes a Doro; y es la música, es heavy metal, por eso es que me gusta. Si hicieran otro estilo de música no las escucharía, aunque fuesen guapas o no.

A: ¿Y las mujeres en el heavy metal, tienen un impacto similar o diferente en los hombres?

C: No creo que tienen un impacto para lograr hacerlo mainstream, así que... la música, no es para todos.

ENTREVISTA 3

- Entrevistador: A.

- Entrevistado: D.

D: Soy Marbe, tengo 31 años de edad, vivo en Munich, trabajo en el área de ventas. Escucho metal desde que tenía 14 años, porque me gusta que sea diferente a lo mainstream, las letras y...

A: ¿Y tu nombre y tu dirección?

D: Mi nombre es Marbe y vivo en Munich, Alemania.

A: ¿Y tu dirección?

D: No quiero dar mi dirección.

A: ¿Hace cuántos años escuchas heavy metal y qué factores han sido determinantes para identificarte con este género musical?

D: Escucho música metal desde que tenía 14 años; porque me gustan las letras, porque es diferente a la música mainstream y, sí, me gusta escuchar las guitarras eléctricas, el bajo... Esa es la razón.

A: ¿Piensas que la violencia social tiene alguna relación con la sonoridad del metal extremo?, ¿Qué piensas al respecto?

D: No, no pienso que está relacionado con ninguna violencia; si miras el festival en Waken, te darás cuenta que los metaleros son las personas más pacíficas del mundo.

A: ¿Por qué, habiendo otros géneros musicales en la urbe, el heavy metal se convierte en un estilo de vida de muchos jóvenes headbangers?

D: Porque somos diferentes, porque el estilo de música no es mainstream y formamos nuestro propio club.

A: ¿Podrías mencionar si has tenido algún tipo de problema en tu entorno cultural desde que escuchas el heavy metal?

D: No, mis amigos y familia, y la gente que me rodea me acepta como soy, así que no he tenido ningún problema, no.

A: ¿El heavy metal es un espacio para la integración de jóvenes metaleros venidos de las periferias urbanas?, ¿Por qué?

D: No sé, viene de todos lados, pero necesitas gente que te introduzca a la música, sí, y luego encuentres tu propio estilo.

A: ¿Has transformado tu cuerpo o tu modo de vida desde que escuchas heavy metal?

D: Sí, un poco, me gusta vestir con ropa oscura o negra.

A: ¿Ha transformado tu estilo de vida, ha transformado tu cuerpo, ha transformado tus ideas?

D: No, no.

A: ¿Qué tipo de temas culturales o sociales tratan en sus letras e iconografías los grupos de heavy metal que más escuchas?

D: Pues, principalmente sobre amor, o anti-racismo, o igualdad... Sí, creo que la mayoría de las veces es bastante melancólica.

A: Ok, ok, gracias, ¿Gótico?

D: Sí, solía escuchar gótico también.

A: ¿Grupos, bandas?

D: Pues, Diary of Dreams, son de Alemania, una de mis bandas favoritas.

A: ¿En la ciudad a la cual perteneces con qué otras comunidades o grupos urbanos coexistes?

D: No pertenezco a ninguna comunidad o grupo, así que no podría decirte.

A: ¿Cuál es tu criterio sobre la fusión de instrumentos e iconografías de la música tradicional-étnica que han realizado grupos de heavy metal como: Sepultura de Brasil, Haggard de Alemania, Bathory de Suecia o Therion de Suecia? ¿Conoces algún otro caso similar?

D: Sí, hay una banda llamada Orphaned Land, creo que son de Israel. Ellos combinan metal con música oriental, creo que es bastante bueno porque combinas tu cultura con la cultura del heavy metal. Sí, me gusta.

A: Ok, gracias. Finalmente... El heavy metal ha sido practicado mayoritariamente por hombres, ¿conoces el rol de la mujer metalera, sabes de algún grupo o cantante, y si es así, qué es lo que te llama la atención cuando se sube a un escenario?

D: Me gusta Tarja Turunen de Nightwish, ahora estará tocando... Creo que está bien porque tienen una buena voz; pero no busco que un cantante sea hombre o mujer, sólo me gusta la música, así que no me importan estos aspectos.

ENTREVISTA 4

- Entrevistador: A.

- Entrevistado: E.

E: Mi nombre es Marco Green. ¿Dirección? Vengo de Carlsberg, Alemania.

A: Ok, ¿qué edad tienes?

E: Tengo 39 años.

A: Ok, ¿y qué tiempo llevas escuchando heavy metal?

E: Viene de mi padre, desde que tenía 6 años.

A: ¿Hace cuántos años escuchas heavy metal y qué factores han sido determinantes para identificarte con este género musical?

E: Viene de mi padre, mi padre escuchaba heavy metal y yo comencé a escucharlo también, viene de familia.

A: ¿Piensas que la violencia social tiene alguna relación con la sonoridad del metal extremo?, ¿Qué piensas al respecto?

E: No comprendo esta pregunta... Así que, creo que esta es una gran comunidad, el heavy metal es una gran comunidad; así que no hay problemas entre bandas de heavy metal, chicos y chicas del heavy metal, una gran y feliz familia, sin problemas.

A: ¿Podrías mencionar si has tenido algún tipo de problema en tu entorno cultural desde que escuchas el heavy metal?

E: No, no creo.

A: ¿El heavy metal es un espacio para la integración de jóvenes metaleros venidos de las periferias urbanas? ¿Por qué?

E: ¿Por qué? Es para toda la gente alrededor del mundo. No deben entender lo que ven en el escenario, la música por sí misma es suficiente, la música por sí misma es suficiente.

A: ¿Has transformado tu cuerpo o tu modo de vida desde que escuchas heavy metal?

E: Eh, sí. Mi cabello largo, un tatuaje por aquí y por allá, sí.

A: ¿Por qué?

E: ¿Por qué? Porque la vida es corta.

A: ¿Es posible que sea cuestión de políticas de vida del heavy metal?

E: Sí, estoy de acuerdo, tiene que ver un poco con las políticas.

A: ¿Qué tipo de temas culturales o sociales tratan en sus letras e iconografías los grupos de heavy metal que más escuchas?

E: Mmmm.

A: Cultura alemana, cultura nórdica, cultura mexicana... ¿Qué tipo de cultura identificas en las bandas de heavy metal que escuchas?

E: Alemania, Alemania.

A: ¿Cuáles son tus bandas favoritas?

E: De Alemania, Rammstein. De Estados Unidos, System of a Down y Slipknot. Esas son mis bandas favoritas.

A: ¿En la ciudad a la cual perteneces con qué otras comunidades o grupos urbanos coexistes?

E: No entiendo esta pregunta. Mi inglés no es tan bueno para entender esta pregunta.

A: El heavy metal ha sido practicado mayoritariamente por hombres, ¿conoces el rol de la mujer metalera, sabes de algún grupo o cantante, y si es así qué es lo que te llama la atención cuando se sube a un escenario?

E: Ehm Mi esposa no escucha música heavy metal, es sólo cosa mía, SÓLO cosa mía. Pero mi hijo escucha música heavy metal, él tiene 5 años; pero cuando él tenga 6 años no sé si seguirá escuchando música heavy metal. Creo que es un mundo de hombres, ¿por qué? No puedo decirlo, pero creo que quienes más escuchan heavy metal son hombres.

A: ¿Waken Open Air es una posibilidad y un espacio para la integración de culturas, de mundos?

E: No comprendo esta pregunta.

A: Waken Open Air, el concepto de Waken Open Air, ¿es un espacio para la integración de las culturas y mundos de los headbangers?

E: Sí, es un mundo; no es el mundo real, pero es bueno que no sea el mundo real, para mucha gente; puedes salir del mundo real y creo que es lo mejor de esto. Pero, pocas cosas de este mundo puedes llevártelas al mundo real, y luego, espero que eso haga del mundo un lugar un poco mejor, espero.

A: Alemania es un lugar para la congregación de headbangers de todo el mundo; es más importante, más interesante, más bello.

E: Sí. Alemania tiene muchos, muchos, muchos... Ehm, no sé cómo decirlo en inglés... Los alemanes son, históricamente, es como “¡Oh, oh, oh!” (comedidos, reservados) y puedes liberarte con el heavy metal. Creo que a muchos alemanes les gustaría el heavy metal. El heavy metal es para mí y para todos mis amigos, y puedes liberarte de esa vieja manera de ser de los alemanes.

ENTREVISTA 5

- Entrevistador: A.

- Entrevistado: E.

A: Nombre y dirección.

E: Mi nombre es Andreas Huda, y mi dirección es X en Leipzig.

A: ¿Cuál es tu ocupación?

E: ¿Mi ocupación? Estudié para ser dibujante técnico, pero ahora trabajo en una tienda en un festival de heavy metal.

A: ¿Dónde vives?

E: En Leipzig, en Alemania.

A: ¿Naciste en Leipzig?

E: Nací en una pequeña ciudad a unos 100 kilómetros de Leipzig.

A: ¿Cuál es tu edad?

E: ¿Qué?

A: ¿Cuál es tu edad?

E: ¿Mi raza?

A: Edad.

E: ¡Oh, mi edad! Tengo 26 años.

A: ¿Hace cuántos años escuchas heavy metal y qué factores han sido determinantes para identificarte con este género musical?

E: ¿Hace cuánto escucho heavy metal? Creo que comenzó cuando tenía 15, quizás a los 13 o 14 tuve mi primer contacto con la música metal; creo que fue Slipknot, creo que la primera banda de metal con gran influencia para mí fue Slipknot, porque para entonces estaban causando mucho revuelo.

A: ¿Piensas que la violencia social tiene alguna relación con la sonoridad del metal extremo?, ¿Qué piensas al respecto?

E: No, no creo que la violencia esté relacionada con la música heavy metal porque, usualmente o la mayoría de chicos que conozco y escuchan metal, no son gente violenta, son pacíficos.

A: ¿El heavy metal es un espacio para la integración de jóvenes metaleros venidos de las periferias urbanas?, ¿Por qué?

E: Es una pregunta difícil. ¿Viene de periferias urbanas? No necesariamente; creo que tiene que ver con tu mentalidad, así que puede suceder en cualquier lugar, no tiene necesariamente que originarse en territorios urbanos. Puedes vivir en el campo y la mayoría de veces, si vives en el campo y no tienes influencias de la ciudad, tiendes a escuchar cosas más extremas. Yo crecí en el campo y todo el mundo escuchaba metal; al menos todas las personas que me rodeaban, al menos durante la adolescencia, y aún lo hacen, la gente que aún vive ahí.

A: ¿Has transformado tu cuerpo o tu modo de vida desde que escuchas heavy metal?, ¿Transformado tu cuerpo, transformado tus ideas, transformado tu política de vida?

E: ¿Te refieres a qué tan grande ha sido el impacto del heavy metal en mi vida, en general? No, no creo que mis decisiones de vida hayan tenido que ver con el heavy metal. Es difícil de decir, digo; comencé a escuchar bandas de metal y luego tuve la idea de comenzar a tocar la guitarra porque quería hacer algo como esto, y terminé tocando en una banda de metal. Así que, sí, podrías decir que el heavy metal tuvo influencia en mi vida, seguro; ahora mismo estoy trabajando en una tienda de heavy metal. Así que, sí, ha tenido influencia en mí.

A: ¿Cuáles son tus bandas favoritas?

E: Mis bandas favoritas... Es la pregunta más difícil, tío.

A: En Alemania y a nivel internacional.

E: Sabes, no escucho sólo heavy metal; soy un nerd de música en general, escucho todo tipo de géneros. Pero mi banda de metal favorita, no puedo decirlo, realmente; cambia cada mes, este mes estoy muy interesado en alguna banda de black metal y el próximo

mes estaré interesado en otra banda, así que realmente varía mucho, no puedo sólo decir algunas bandas favoritas.

A: ¿Muchas bandas, no?

E: Muchas bandas, me intereso en muchas bandas.

A: ¿Qué tipo de temas culturales o sociales tratan en sus letras e iconografías los grupos de heavy metal que más escuchas?

E: Bandas que escucho actualmente...

A: ¿Mitología, literatura, arte?

E: Dado que escucho muchas bandas, los temas de sus letras o su música varían tanto como la cantidad de bandas que escucho. Pero diría que, en general, en la música heavy metal las letras apuntan hacia ser lo que quieras ser, vive de acuerdo a la persona que eres, no trates de cambiar por otra persona; creo que esa es como la quintaesencia del heavy metal.

A: ¿Es una manifestación artística, es un lenguaje artístico, es la música artística?

E: Sí, sí, claro que es artística.

A: ¿Por qué?

E: ¿Por qué es artística? No sé, porque tienes a estos chicos que comienzan a tocar música que querían encontrar una manera de expresarse.

A: Probablemente el heavy metal se ocupa de temas como historia, guerra, violencia, negación, racismo, política... El heavy metal se enfoca en todos los problemas de la humanidad.

E: Sí, claro, rodea todos los grandes temas de la humanidad y sobre lo que va mal con la humanidad en este momento y en el pasado, y todas estas cosas; así que por supuesto, muchas bandas de metal están en contra del racismo y lo señalan en sus letras.

A: Finalmente, ¿cuál es tu criterio sobre la fusión de instrumentos e iconografías de la música tradicional-étnica que han realizado grupos de heavy metal como: Sepultura de Brasil, Haggard de Alemania, Bathory de Suecia o Therion de Suecia? ¿Conoces algún otro caso?

E: Sí, conozco esta banda de black metal llamada X y provienen de la parte este de Europa, no recuerdo, creo que de Eslovenia; y ellos tienen grandes influencias de su estilo folk tradicional. Así que, claro, ese sería un caso similar, sabes. Muchas bandas utilizan sonidos tradicionales de sus orígenes, de los países de donde provienen y tienen una influencia en su música; así que sí, música folk, básicamente.

A: Bandas folk de metal.

E: Sí.

A: ¿Crees que es interesante que el heavy metal experimente con el folk, lo étnico, que sea importante y más interesante en estos tiempos, y la tradición clásica del heavy metal y el heavy metal moderno en estos tiempos, y la fusión del heavy metal con otras tendencias musicales, con lo étnico, con el folk, lo hace más interesante?

E: No sé si es más importante o más interesante actualmente, creo que depende de la persona que esté escuchando, son casos personales. Pero diría que es más importante tener este tipo de música para el crecimiento de la humanidad, no sé. No creo que la influencia tenga que ser de la música folk, necesariamente.

A: En Alemania las influencias de música folk, ¿en qué medida el folk tiene un poder más importante?

E: No conozco ninguna banda alemana que tenga una influencia de música folk. Bueno, conozco algunas, pero no me gustan, sabes; es algo personal con el sonido, no tiene nada que ver con el contenido o las letras, es cuestión de gustos personales.

A: Richard Wagner es una inspiración para la música.

E: Sí, y no es sólo una inspiración para artistas alemanes; ha sido el padrino, sabes, todos lo conocen...

A: Von Goethe, Friedrich Nietzsche, y Von Goeth con Mefistófeles... La influencia de la literatura en el heavy metal.

E: Sí, por supuesto, todas estas cosas influenciaron no sólo a bandas alemanas; creo que la literatura alemana y los compositores alemanes influenciaron a mucha gente en todo el mundo, muchos músicos, no sólo alemanes, necesariamente. Por ejemplo, conozco esta banda holandesa llamada Urfaust y ellos se relacionan con este libro de

Goethe, llamado Fausto. Así que ahí ves que no es una banda de origen alemán que se influencia de Alemania, sucede en todo el mundo, es algo bueno.

A: El heavy metal ha sido practicado mayoritariamente por hombres, ¿conoces el rol de la mujer metalera, sabes de algún grupo o cantante, y si es así qué es lo que te llama la atención cuando se sube a un escenario?

E: Sí, por supuesto que veo que muchos chicos están escuchando... La mayoría de gente tocando música metal son hombres.

A: Tradicionalmente el heavy metal es de hombres, ¿y las mujeres?

E: Sí, pero pienso que no tiene nada que ver con la música en sí; creo que tiene que ver con la forma en que eres criado como niño o niña. Toda nuestra civilización se orienta en que las chicas deben trabajar en el hogar, no se les pone en estos espacios artísticos, pero siempre hay mujeres que lo hacen; y por supuesto, siempre estoy impresionado cuando las mujeres lo hacen porque no es algo que veas muy a menudo. Pero, en realidad, no debería ser algo especial; debería ser lo mismo que cuando un hombre lo hace, sabes.